



TEATRO ALLA SCALA  
(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione 1951/52

OPERA PROSERPINA E LO STRANIERO

Giornale LA NAZIONE = FIRENZE

Data 18/3/52

## «Proserpina e lo straniero» in prima assoluta alla «Scala»

MILANO, 17. - Il mito di Proserpina. Chi non lo ricorda? La primavera: sorriso della vita, rigoglio della giovinezza. Di essa hanno bisogno gli uomini e gli dèi, i mortali e gli infermi. Perciò Plutone, signore dell'Ade, la rapisce. Ma divenuta sterile la terra, sarebbe la fine della vita. Sì che il padre degli dèi, commosso dal simbolico pianto di Demetra, dea delle messi e madre di Proserpina, induce Plutone a consentire che Proserpina — o Persefone o Cora, secondo l'originario mito ellenico — ritorni sulla terra per metà dell'anno. Ed ecco le stagioni di primavera e di estate. La terra sbocciava alle carezze del sole e i greci celebravano l'avvenimento con feste solenni; poi, al volgere dell'autunno, Persefone ritornava nell'Ade, di cui era divenuta regina, mentre la terra si preparava a ricevere l'inverno. Un mito di una gentilezza estrema e di una profondità immensa che arriva persino ad acquistare un significato esotico e dà origine al culto misterioso della sacra Eleusi. Perché esso racchiude i valori universali della spirituale armonia tra la vita naturale della terra che sempre muore per rinascere e la vita delle anime, nell'al di là, che anch'essa non ha fine.

Ora mi sapreste dire qual punto di contatto, anche il più lontano, può esserci tra l'alata poesia del mito di Proserpina e il volgare, inconcludente e inutilmente complicato fatto di cronaca che ha dato origine alla vicenda drammatica dell'opera premiata al concorso della Scala? Figuratevi: una ragazza qualunque dei bassi fondi di una città argentina, rapita da un cattivo soggetto che la sposa (sarebbe questi Plutone), e poi tanti fattacci e figure igno-

bili e l'arrivo di un enigmatico signore (lo straniero), il quale dovrebbe essere il redentore di Proserpina. E infatti si lascia prendere dalla bellezza di lei ma l'ama in modo tutt'altro che platonico; per quanto, poi, assalito dal ricordo della moglie morta, preso da subitaneo rimorso, la scaccia via proprio nel momento in cui Proserpina, innamorata, lo supplica di non abbandonarla. E invece arriva, indovinate chi? Lo spirito della buona anima. E da un duetto lungo, quanto stupido, apprendiamo tali baggianate che rinunziamo a farne parola. Questo a tutto l'atto secondo. Nel terzo atto seguiamo ad ingolfarci nel regno dell'assurdo. Lo straniero è ucciso a tradimento da un suo rivale e la sua morte (sono proprio le parole del testo) «riscatta per sempre dalla prigione Proserpina». E in che modo? Ce lo dirà il coro con la seguente parole: «Al tuo passo si aprono le porte dell'inferno!...».

Perché dovete sapere che, in quest'opera, fra tante cose bislacche e inconcludenti, c'è un coro, distribuito ai due lati della scena, che un po' fa da storico e un po' fa da coro greco. Esso è chiamato il «mito» e anche questo è uno sproposito. Perché il «mito», nel senso classico della parola, è la conoscenza immediata che lo spirito prende di se stesso e della natura; è la concezione poetica dell'universo in una suprema armonia della fantasia e della intelligenza. Nel dramma del signor Omar De Carlo, invece, il mito viene scambiato col fatto ed ha l'inadatta pretesa di reggere le sorti degli uomini. E sceglie Proserpina a oggetto delle sue stravaganti esperienze e crede di farla rivivere nella vicenda da trivio di una qualun-

que fanciulla perduta, questa innestando, con ineffabile puerilità, allo pseudo dramma dello straniero.

A un libretto assurdo corrisponde una musica mediocre, sì che poeta e musicista possono andare cordialmente d'accordo. Da quanto si apprende dalla lettura e poi dalla rappresentazione di questa opera, risulta che il maestro argentino Juan José Castro è un musicista di mezza tacca. Con gli studi ha le carte in regola ma l'arte non è affar suo. Maneggia le combinazioni sonore più per esperienza professionale che con gusto artistico. L'elaborazione armonica appare, nella sua musica, tormentata e greve. Il senso della modulazione, delle alterazioni cromatiche e di altri espedienti retorici (ritardi, anticipazioni, elisioni) gli viene suggerito dalla lettura dei trattati più che da necessità di linguaggio.

La mancanza di facoltà inventiva lo spinge a montarsi lo spettacolo di una commozione di acceco. Non c'è momento, nella sua opera, che non ti faccia pensare a cose sentite chi sa quante volte, del passato e del presente: motivi sparuti e miserelli (scena di Demetria, al secondo atto) o enfatici e roboanti (episodio del temporale ed esaltazione bellica dello straniero); cascami di vecchia romanticheeria, come alle parole di Proserpina «Vorrei morire» è il seguente allegro agitato, smanioso e stento, al primo atto, o l'affaticato brano orchestrale precedente la scena d'amore, al secondo atto, sottoposto ad una elaborazione canonica che puzza di scuola da cento miglia; reminiscenze di un colore locale da vecchio tango argentino, buono per illusioni da strenna (atto pri-

mo: «Tu parti e lei resta sola»). E ancora, all'ultimo atto: l'andante doloroso che commenta l'uscita di Proserpina dalla stanza dello straniero, nel quale la movenza melodica si atteggiava, svolgendosi, a sentimentalismi da operetta; e poi un intermezzo, purtroppo lungo, che comincia col corno inglese di Tristano e finisce con la sviolinata di Mascagni.

La narrazione corale dello pseudo mito è arida e artefatta; la parte del corifeo si riduce alla solita avventura di una qualunque declamazione cantata; un abbozzo di tremolo, dopo la morte dello straniero, muove da un motivo che è una specie di contraffazione del pizlettiano «Oh! giovinezza piangi!» e infine quello che è più grave, una imperizia orchestrale che si manifesta nel continuo squilibrio dei piani sonori, nella mancanza di senso timbrico; una partitura, insomma, che suona sempre male, fragorosa ma non sonora, stridula ma non colorita, confusa e torbida, sempre.

L'Ente Autonomo della Scala, così mal secondato, nella sua nobile iniziativa d'intitolare al nome di Verdi un concorso mondiale per un'opera lirica, ha fatto del suo meglio nel presentare il lavoro premiato in una cornice artisticamente degna. Sotto la guida dell'autore, che anche come direttore d'orchestra lascia a desiderare, hanno dato pregevole collaborazione Elisabetta Barbato (Proserpina), Giulietta Simonato (Demetria), Rosanna Carteri (Fulvia), Gian Giacomo Guelfi (lo straniero), Mirto Picchi (Marcial), oltre il coro istruito dal maestro Vittore Veneziani.

GUIDO PANNAIN





TEATRO ALLA SCALA  
(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione

1951/52

OPERA

PROSERPINA E LO STRANIERO

Giornale PAESE SERA = ROMA

Data 19/3/52

# Proserpina e lo straniero.

di Juan J. Castro

(Nostrò servizio particolare)

MILANO, 18 — Quando Giuseppe Verdi, dopo aver si nobilmente onorato la musica con la sua opera, pensò di recare un aiuto ai musicisti, da uomo pratico e positivo gli venne fatto l'esemplare istituzione della casa di riposo per i vecchi artisti; quando si deliberò di rendere omaggio a Giuseppe Verdi nel cinquantenario della morte, alcuni valentuomini non trovarono di meglio che la vaga miracolistica idea di un concorso internazionale per un melodramma. Il progetto in se stesso, ispirato a quello della Casa Sonzogno, del 1890, che rivelò «Cavalleria Rusticana» (opera la cui etichetta, di capolavoro «sbiadisce sempre più» ma che ha procurato a Mascagni ed ai suoi editori non meno di 50.000 repliche della coltellata o compare Turiddu), denota una sfiducia per il mondo conosciuto della musica contemporanea, il desiderio di scoprire ignote Americhe e la presunzione di origine romantica che vi siano talenti oscuri, neglignesti e capolavori nei cassetti.

Ma di questo non se ne è da far colpa al Castro, il quale ha inviato la sua opera al concorso, e poi è venuto alla Scala a raccogliere gli onori che gli sono stati fatti; e nemmeno è il caso per ora di esaminare le cause della valutazione errata, a nostro avviso, che il *Proserpina e lo straniero* hanno dato, o si sono persuasi a dare i membri di una giuria di cui si sono ignorati i nomi fino alla proclamazione; anche se un tale prolisso esercizio sarebbe tutt'altro che inutile.

Il libretto. La sostanza della vicenda sceneggiata da Omar Del Carlo in *Proserpina e lo straniero*, ha il gusto realistico, da cinematografico o da teatro popolare nord-americano (simile a quello dei libretti che fabbricò per se stesso Giancarlo Menotti) di una caratteristica descrizione di ambiente e di passioni elementari che non conducono ad amplessi e

a risse omicide. La fanciulla Proserpina a Buenos Ayres, in una pensione equivoca fra le compagnie di lascivi costumi, Cora e Rita, sotto la sorveglianza della volgare parantina Marfa e fra i desideri rivali di farabutti, quali Porfinio e Marchal, ha per corrispettivo a questo quadro del male, un altro convenzionale quadro del bene, nel suo paese di campagna, tra la madre Demetria e il casto amore di Pablo. Che Proserpina sia contesa fra l'uno e l'altro anche questo è ovvio teatro.

Ma, ecco il personaggio risolutivo, il misterioso straniero, che approda alla pensione di Marfa. Ci si aspetta che egli rapisca Proserpina, che le riveli la vita dei sentimenti. Invece il dramma subisce qui una prima e pericolosa amplificazione simbolica; lo straniero respinge Proserpina, dopo che essa è tornata a lui; egli ama Flavia, la sposa defunta che gli riappare non appena è infranta una statuetta che la raffigura.

Il realismo del primo atto cede alle apparizioni del secondo; intorno al letto peccaminoso, nella stanza dello straniero, si profilano, attraverso i muri, macerie fiammeggianti. Tutto questo è inutile e oscuro; quando il clima realistico si stabilisce nel terzo atto, e lo straniero è buttato giù per le scale dai violenti amatori di Proserpina, gli estremi del presunto simbolo ci sfuggono irrimediabilmente; la storia è arbitraria, generica, allusiva a non si sa che cosa. E dove va Proserpina, alla fine, quando esce ieraticamente dalla pensione? Omar Del Carlo lo sa, forse; ma noi non riusciamo a indovinarlo. Vi è poi una seconda, ingombrante e ancora più ingiustificata amplificazione simbolica che il librettista ci vuole imporre. Una falange corale, chiamata addirittura il «mito», fa da commento greco all'azione con lo scopo di costruire un parallelo fra la storia della ragazza sud-americana e il mito classico di Proserpina.

Orà, noi ignoriamo quale testo scolastico di mitologia sia in uso in Argentina; ma il mito di Proserpina a noi noto, allegoria del travaglio delle stagioni in quel-

gusto di rapporto tra i vivi e i morti, si cari agli antichi, non corrisponde per nulla al dramma di Omar Del Carlo, dove, tra l'altro, si attribuisce all'Averno dei greci e dei latini il significato del cristiano inferno e dove al predominante dolore della madre Demetria, ossia la terra, sono costituiti gli amori infelici di una Proserpina non destinata a diventare regina delle ombre per opera di un nume invidioso. La «musica». Alla sconnessione drammatica del libretto corrisponde una violenta e multiforme sconnessione della musica.

La vicenda vera e propria di Proserpina e lo straniero, realistica e recitata, è tutta addirittura in chiave di fanciulla del West e di Turandot. E tuttavia manca, né poteva essere diversamente, il fiore gentile della melodia; il breve ma affettuoso respiro della romanza. Lo abbiamo aspettato per tutta la sera, invano, da Proserpina, dalla madre sua, dallo straniero, da Pablo.

Sotto una compiaciuta e grassa orchestra circolano incessantemente coi suoi bravi motivatori; si inturgidisce nell'immane temporale, si distende in un ovvio lirismo.

Quanto al mitico coro, nel primo atto, e qua e là nel terzo esso sembra esprimersi con una certa semplice coesione; Stravinsky con Persephone, con Edipo re, con la Sinfonia dei Salmi, ha offerto al Castro le figurazioni sillabate processuali, simmetriche che avrebbero dovuto essere la sua persistente e naturale maniera, ma nel secondo atto tutto si mescola, si confonde si diffonde in uno stesso melodismo vuoto di idee quanto ricco di gesti.

Al pari di Menotti, di Sutermeister, e di Britten, ma con minore semplicità del primo, con minore spregiudicatezza del secondo e con minore senso costruttivo del terzo, Jean Joseph Castro ha composto una eterogenea partitura da direttore di orchestra troppo abituato alla musica degli altri, parlando quella sorte di ritardaria speranto

La direzione del Castro fu assai perspicua, come si è detto, e l'orchestra ha dato un bel risalto a una spartitura non avara di effetti sinfonici.

La scenografia, molto sobria, era di Horacio Butler; ma i due semicori, ai lati della ribalta, hanno sospinto in fondo al palcoscenico azioni, allontanandole anche materialmente dagli spettatori. La regia di Strehler si è esercitata con buon esito soprattutto nelle numerose risse a cui si abbandonano i personaggi.

La cronaca della serata è tempestosa; sibilanti e ripetuti contrasti hanno soverchiato gli applausi tutte le volte, una quindicina all'incirca, e gli interpreti si sono presentati alla ribalta, non risparmiando gli autori. Il maestro Castro, che al principio era stato accolto da un solo applauso unanime di tutto lo spettacolo, alla sua ricomparsa sul podio, al secondo e al terzo atto, ha suscitato le ire, le vociferazioni e i fischi degli oppositori.

BENIAMINO DAL FABRO

stessi che vogliono ignorare il vero svolgimento sintattico della musica fino ad oggi e si aggirano nel chiuso cerchio di un linguaggio esaurito.





TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione 1951/52

OPERA PROSERPINA E LO STRANIERO

Giornale AVANTI = ROLA

Data 18/3/52

# "Proserpina e lo straniero"

L'opera di José Castro premiata con 4 milioni ha lasciato insoddisfatto il pubblico che non ha

MILANO, 17. — Questa sera è stata presentata alla Scala in prima mondiale l'opera vincitrice del Concorso « Giuseppe Verdi » del maestro argentino Juan José Castro sul libretto del poeta Omar del Carlo « Proserpina e lo straniero ».

Bisogna premettere subito che la vicenda non ha nulla a che fare con il mito classico di Proserpina, la fanciulla rapita da Plutone.

All'alzarsi del sipario dopo una breve introduzione del Coro nella forma astratta del Mito che introduce lo spettatore appare Proserpina prigioniera in una pensione equivoca mentre l'amante rapitore, Porfirio, che l'aveva trascinato con la forza, viene arrestato dalla polizia per certe sue malefatte. Marcial, vecchio amante di Cora (un'altra «inquilina»), si invaghisce ora di Proserpina sollecitando così il furore della donna abbandonata. Interviene Demetria, la madre di Proserpina che ha ritrovato la figlia e vuole ricondurla alla

casa e al giovane sposo promesso (Pablo). Vi si oppone Marcial.

Ma ecco comparire in scena lo straniero, nuovo pensionante che attirato dalle urla della scena selvaggia tra Marcial e Demetria, interviene risolutamente: Marcial è vinto e umiliato, la madre e la figlia, possono incamminarsi. L'atto secondo si inizia nella fattoria di Demetria, dove Proserpina ritrova Pablo. Ma richiamata dalla passione per lo straniero fugge e ritorna alla città. Qui l'amore dei due prorompe in una morbosità di stati d'animo (primo duetto), finché lo straniero, dubbioso di sé, decide di abbandonare la donna. Scena di disperazione durante la quale Proserpina rompe una statuetta raffigurante la moglie morta dello straniero. E' come un incantesimo che si scioglie, e Flavia, la moglie, riappare al marito. Lungo duetto durante il quale i due virano la felicità che in vita non avevano raggiunto, e la catarsi si compie.

Nel terzo atto Porfirio, ritornato dal carcere, affronta lo straniero. Una lotta furibonda nasce fra i due: ma lo straniero è colto alle spalle da Marcial che lo scaraventa giù dalle scale. La sua morte innocente, tutta la sua vita misteriosa, liberano Proserpina dal vizio.

Questa a grandi linee la trama. Inutile sarebbe soffermarsi sugli elementi marginali che la arricchiscono solo di una maggiore morbosità e violenza.

La premessa al « Teatro » di questa « Proserpina e lo straniero » non è inutile per comprendere la musica di Juan José Castro.

Il primo atto, il più unitario e serrato, realizza una narrazione scarna e sbrigativa: il recitativo cantato che prevale sulla scena intercalato dal coro si accompagna in orchestra con un tessuto felicemente fitturato ed interessante strumentazione (il dominio dei fiati è evidente; ad essi è affidata in prevalenza la presentazione dei personaggi). Nel secondo atto, allungato ec-

cessivamente sui due duetti, la tensione viene meno: e a parte qualche felice spunto in orchestra, ci si mantiene in un clima di dignitosa correttezza. Si ha in realtà l'impressione che il musicista, oppresso dalle complicazioni sceniche, dai simboli misteriosi, dalla allusione continua all'elemento mitico, non osi semplificarci.

C'è una nobile pretensione a raggiungere il clima voluto dalla tragedia: ma come questo sfugge al librettista, così capita al musicista. E ancor più si avverte al culmine del dramma, del terzo atto, che culmine non riesce ad essere. Lo precede una brutta pagina sinfonica, incredibilmente calcata sul canto del pastore del terzo atto del Tristano e la segue la felice conclusione affidata al canto di Proserpina. Ma non c'è al centro, quello che gli autori pretendono. Il dramma si sgonfia poveramente, si affloscia sul cadavere dello straniero precipitato dalle scale. La realizzazione

espressiva manca assolutamente in questo punto cruciale; e con essa l'unitarietà della vicenda. Che vista nell'insieme appare contorta e dispersa, non essendo riuscito lo stesso José Castro a impimerle quell'unitarietà che le sarebbe occorse: la dispersione teatrale, dunque, è anche dispersione musicale: e lo spettacolo viene a mancare, si immiserisce.

Esecuzione ottima curata e diretta dall'autore con gli interpreti: Elisabetta Barbato, Giulietta Simionato, Ciccio Elmo, Rossana Carteri, Guelfi, Picchi e altri. Regia di Strehler.

Molti contrasti specialmente all'inedell'opera che ha avuto un premio di ben 4 milioni.

Alla fine del primo atto si è assistito ad un vergognoso spettacolo che ricorda tristemente i tempi fascisti: la Celeri è intervenuta per allontanare dalla sala alcuni spettatori che più apertamente disapprovavano l'opera.

LUIGI PESTALOZZA





TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione 1951/52

OPERA PROSERPINA E LO STRANIERO

Giornale VIE NUOVE = ROLA

Data 30/3/52

# PROSERPINA E LO STRANIERO

*lamentata l'assenza dell'on. Merlin*

Milano, marzo  
**D**ICIASSETTE marzo: prima esecuzione assoluta dell'opera prima classificata al primo Concorso Verdi, bandito dalla Scala; che come tutti sanno è il primo teatro dell'universo. Storico avvenimento dunque, come si dice. Al cui interesse avevano contribuito da un lato il referto della giuria, elogiativo fino all'entusiasmo, dall'altro indiscrezioni, malignità, polemiche aperte e coperte. Chi diceva che della giuria solo tre o quattro membri avessero effettivamente « preso visione » dei centotrentadue lavori in lizza; chi invece smentiva sdegnosamente, asserendo che non s'era mai visto, in una giuria, tanto impegno. I gettoni di presenza erano lautissimi; i gettoni di presenza erano minimi; si sono avute pressioni politiche; non si sono avute pressioni di sorta; Stravinskij dice meraviglie dell'opera vincitrice; Stravinskij non ha mai visto, dell'opera vincitrice come di quelle perdenti, neanche la copertina.

Va a sapere la verità. Una cosa era certa, comunque, prima del diciassette marzo: che l'opera *Proserpina y el Estranjero*, dell'argentino Juan José Castro, libretto dell'argentino Omar Del Carlo, aveva al suo attivo quattro milioni di premio e un referto di trenta e lode a firma di Igor Stravinskij, Victor De Sabata, Arthur Honegger, Giorgio Federico Ghedini, Luigi Ronga, Guido Cantelli, Arrigo Pedrollo e (per il libretto) Renato Simoni. Un'altra cosa è certa, dopo il diciassette marzo: che nonostante la gloria o rispettivamente la favorevole considerazione di cui i suddetti firmatari sono giustamente circondati, io non vorrei essere nei loro panni.

Rapita Proserpina da Plutone e da lui condotta agli Inferi, la madre Demetra, per protesta contro Giove che ha permesso il ratto, abbandona la terra, che perciò diventa sterile. Per vincere la carestia Giove acconsente a restituire Proserpina alla madre, a condizione che ella agli Inferi non abbia assaporato nul-

la; ma poichè Proserpina ha invece gustato con Plutone il melograno, simbolo dell'amore, Giove viene a un compromesso: Proserpina passerà sei mesi dell'anno sulla terra e altrettanti agli Inferi, e Demetra concederà alla terra sei mesi di rigoglio e di giovinezza, e sei di decadenza e di morte.

Questo è il mito, che molto opportunamente il diligente ufficio stampa della Scala ha riassunto in un foglietto illustrativo destinato a rinfrescare nei critici musicali le loro memorie liceali. Molto opportunamente; perchè a nessuno di loro sarebbe altrimenti venuto in mente che fra la Proserpina del mito ellenico e quella dell'opera vincitrice ci fosse altro rapporto che quello di una casuale omc-nimia. Disse quel tale che, per spiegare a una signora il funzionamento della radio, aveva preso a esempio la macchina da cucire: « si figuri ora una cosa completamente diversa ».

La nostra Proserpina è infatti una ragazza argentina d'oggi-giorno, come si dice, la quale ha piantato la madre per andare a vivere con un tale, che la tiene in una specie di villetta fra la casa d'appuntamenti e la casa « chiusa ». Il seduttore finisce in prigione per debiti, e la ragazza, passata per le mani di un altro paio di seduttori, torna a casa, dove trova il giovane onesto disposto a sposarla e non se ne parli più. Ma ci ripensa, e torna al luogo di perdizione, riattraa dal più misterioso dei suoi amanti, lo Stranjero. Ma costui dichiara a un certo punto di non amarla, e quasi a dimostrare questa sua sopraggiunta impossibilità, ha l'indelicatezza di ricevere in camera da letto, presente Proserpina, lo spettro di sua moglie morta (il che dà occasione a una rievocazione materializzata sulla scena della sua morte avvenuta sotto bombardamento aereo, pare ad opera del marito stesso, aviatore; ma questo particolare non è certissimo, giacchè solo il programma stampato ne fa cenno, non il libretto). Comunque, a parte altre complicazioni e altri personaggi che omettiamo per brevi-

tà, lo Stranjero finisce scaraventato attraverso un lucernario nella tromba delle scale; lo omicida (uno degli amanti di Proserpina) finisce invece in prigione; e la tormentata protagonista ritorna (stavolta, pare, definitivamente) dalla madre. Il tutto, tanto per semplificare le cose, si svolge mentre al proscenio, di qua e di là, due masse di coristi in frateschi seppur variopinti indumenti, impersonanti il Mito, vanno commentando polifonicamente l'azione con pretese da coro greco.

La complicazione, si sa, è la peggior nemica dell'opera in musica; la quale richiede situazioni elementari, schemi comprensibili di primo acchito. Si sarebbe tuttavia disposti a tollerarla, date le abitudini dei nostri tempi (sotto questo riguardo inflessibili) purchè essa non servisse all'unico fine di confondere le idee, mettendo in moto un inestricabile pasticcio in cui tutto è arbitrario e comodamente sottinteso, dalla psicologia dei personaggi ai rapporti col mito.

E la musica, direte voi? Pare incredibile, ma alla musica nemmeno vien fatto di pensarci. Tipi da galera, donne perdute, ruffiane, spettri coniugali, Cioe Elmo che fuma la sigaretta fra lo stupore dei pompieri di servizio, tutto questo non sorprende minimamente la musica, che è precisamente la stessa di tutte le opere di terz'ordine composte fra il 1920 e oggi in tutti i paesi del mondo: il solito declamato nè carne nè pesce, il solito miscuglio sinfonico che tante volte avete sentito al cinematografo, e via discorrendo. Il compositore è argentino, ma perfino la nostra speranza di sentire un tango argentino è andata delusa. Amen.

Pochi applausi, pochi fischi, alcune beccate. Va data lode comunque alla Scala d'aver mobilitato il mobilitabile per dare all'opera tutte le possibilità di giocare le sue carte, affidando la direzione al compositore (che è un direttore sperimentato) e chiamando cantanti come la Elmo, la Barbato, la Simionato, la Gardino, Guelfi, Picchi, Prandelli, un regista come Stehler, e per traduttore nientemeno che Eugenio Montale. Pubblico pieno di « personalità »; ma lamentata l'assenza dell'onorevole Merlin.

Fedele D'Amico





# "PROSERPINA,"

(DAL NOSTRO INVIATO SPECIALE)

Milano, 17 marzo

La vittoria del Premio Verdi, nel concorso internazionale istituito dalla Scala per un'opera lirica, aveva creato una naturale attesa intorno a quest'opera di un autore il cui nome riusciva, il per lì, nuovo. Attinte informazioni, si scopriva che il Castro, nato a Buenos Aires nel 1895, è uno dei più distinti compositori e direttori d'orchestra dell'Argentina (dove nel 1943 incorreva in qualche fastidio per aver firmato un manifesto democratico).

Nella sua attività di compositore sembra che si attenga più alla tendenza europeizzante che a quella nazionalistica, attaccata al culto del folklore locale. Gli studi musicali terminati a Parigi, il carattere neoclassico dei suoi lavori sinfonici, la composizione di un « balletto industriale » sull'età degli uomini meccanici, giustificano questa supposizione.

Il libretto di questa *Proserpina e lo Straniero*, da lui adottato con entusiasmo, distogliendolo dal teatro di prosa a cui lo destinava l'autore, Omar del Carlo, faceva però sperare un accostamento del musicista alla realtà argentina contemporanea: è la storia di una sana ragazza della campagna che cede alla tentazione della grande città e vi soggiace allo sfruttamento di loschi figure in una casa equivoca. L'arresto del suo interessato amante la libera da un'odiosa tirannia, soltanto per rischiare di cadere in una seconda ancor peggiore. La redime l'intervento d'un fantomatico Straniero, che ha qualche misteriosa colpa da espiare, ma che finirà ucciso da uno dei malvagi pretendenti. Ciò però dà la forza a Proserpina di staccarsi dalla catena del vizio e di ritornare libera alla campagna dond'era venuta.

Di qui l'analogia col mito antico di Proserpina, rapita da Plutone che la trascina nell'Averno, e poi restituita

alla madre Demetra grazie all'intervento di Giove. Questa analogia è sottolineata pesantemente dagli interventi del Mito, sotto forma di un coro disposto ai due lati del proscenio e guidato da un tenore: nei punti salienti dell'azione esso interviene, purtroppo ad interromperla, e ad emettere sentenze pseudo-filosofiche sulla vita, il bene e il male, e altri importanti problemi. Il maggior guaio di questo libretto, onorato da una traduzione di Eugenio Montale, non sta però in questo ingenuo e insistito parallelismo: in verità, il musicista riesce ad assorbire abbastanza bene le intrusioni del mito, servendosi come di un pretesto per variare l'uniforme recitativo dei personaggi con brani di scrittura corale (che il realismo dell'azione vera e propria avrebbe difficilmente consentito, non potendosi immaginare — che so io? — un coro delle inquiline della casa equivoca ove si svolge il dramma).

Il guaio peggiore sta nella vaga e nebulosa ideologia cattolica in cui si avviluppa la morale del dramma, e che si concentra intorno all'astratta figura dello Straniero: egli è un ex aviatore che durante la guerra ha bombardato una chiesa in cui era rifugiata la sua stessa sposa; costei, morta, riappare, dopo la rottura d'una statuetta che la ricordava, nella camera dove il vedovo si consolava con Proserpina, a riferire retrospettivamente la scena della partenza per il fronte e a perdonare il marito di quanto sta per fare, purché si riconduca all'ombra della Croce, ecc. Tutto ciò dà luogo ad una scena assolutamente incomprensibile, che abbiamo potuto ricostruire grazie alla lettura, non già del libretto, ma delle spiegazioni del libretto cortesemente fornite nel programma della Scala.

Fatta la tara di queste nebulosità mitiche e trascendenti, restava tuttavia, nel *Proserpina*, la possibilità di un dramma veristico di brutale efficacia. La raffigurazione dei costumi contemporanei in un quadro abietto ma mordente e pittoresco di malavita argentina, poteva aprire una finestra sopra un mondo musicalmente nuovo. Il folklore argentino — anche quello dei bassifondi cittadini, per il quale sembra che il Castro abbia interesse maggiore che per quello dei campi — è una miniera ricchissima di melodie e di ritmi: a depurarlo della vernice commerciale di tanghi e sambe, c'è la possibilità, per un genio musicale, di fare un lavoro come quello fatto da De Falla con il folklore spagnolo e da Bartók con quello magiaro, e alimentarne un linguaggio musicale interamente nuovo, di inesauribili risorse.

Purtroppo il Castro non ha seguito questa via: il folklore argentino fa poche e timide apparizioni nella sua partitura, principalmente nella parte di Cora Fuentes, una delle inquiline della casa, e dà un'idea delle possibilità che un tal principio, seguito a fondo, potrebbe fornire. Ma per la maggior parte dell'opera il compositore si serve d'un lessico musicale che è una diligente antologia dei luoghi comuni d'una moderata modernità, da Honegger a Ma-

## di MASSIMO MILA

lipiero (specialmente per la scrittura dei cori), da Respighi a Ghedini e a Stravinsky (per la tecnica orchestrale), mentre il declamato dei personaggi si modella sulla parola, secondo le leggi del dramma musicale quale è praticato, per esempio, da Pizzetti. I frequenti contatti del Castro con la vita musicale italiana spiegano l'abbondanza di riferimenti a mode e maestri di casa nostra. Di

fronte a questo polistilismo di una temperata e diluita modernità, verrebbe fatto di avanzare un'analogia con la posizione conciliatrice che al suo tempo tenne Zandonai, a mezza strada tra le consuetudini dell'opera lirica e le audaci complicazioni della scrittura moderna. Senonché Zandonai possedeva quel senso infallibile degli effetti che è dote degli operisti nati. Invece il Castro mostra nella sua partitura una sobrietà che gli farebbe magari onore nel campo della musica da camera o sinfonica, ma che qui gli fa smorzare in spiegabilmente la partecipazione della musica al dramma. Questo presenta almeno due punti (la rottura dispettosa della statuetta, e la fine dello Straniero, che vien fatto volare per le scale giù da un lucernario) in cui, ognuno a suo modo, un operista italiano della scuola verista, o un dodecafonico (un Giordano o un Alban Berg, tanto per citarne due), avrebbe potuto levare il fiato. Qui invece tutto si svolge con estrema parsimonia e con signorile, ma scialba discrezione.

La povertà e monotonia quasi costante del ritmo è poi l'aspetto principale in cui si manifesta la natura riflessa di questa musica, prodotto di una informata e diligente compilazione, sorretta da un considerevole « mestiere » musicale, sempre dignitosa e corretta (tanto che l'ultimo coro, sulla melodia dell'inno cattolico *Tantum ergo Sacramentum*, stride un po' stilisticamente, come l'intrusione d'un'individualità troppo marcata e non assimilata), ma priva di una vera genialità creativa.

L'esecuzione musicale, sotto la direzione dell'autore, è stata ottima, con uno stuolo di eccellenti cantatrici (Elisabetta Barbato, protagonista; Cloe Elmo, Giulietta Simionato e Jolanda Gardino, un raro terzetto di mezzosoprano; e Rosanna Carteri, che ha dato una bella voce all'improbabile figura della moglie-fantasma). Gian Giacomo Guelfi nella parte dello Straniero ha saputo moderare e modulare la sua gran voce, e bene si sono disimpegnati Mirto Picchi, Vincenzo M. Demetz nelle parti dei due « guappi » argentini, nonché Giacinto Prandelli, confinato all'esterno dell'azione, nella parte del coreuta. La regia di Giorgio Strehler ha fatto quel che ha potuto, cioè ha dato vivacità e mordente alla parte realistica di malavita; quanto alla parte dei personaggi, per così dire, positivi, poco o tanto risucchiati nella nebbia del Mito, non c'è regista che valga a conferir loro una certa attendibile naturalezza.





# Proserpina e lo Straniero di Juan José Castro e Omar del Ca

Contrastatissima accoglienza all'opera prescelta tra 132 concorrenti

Tersera è andata in scena la opera in tre atti *Proserpina e lo Straniero* di Juan José Castro, l'opera vincitrice del concorso bandito nel nome di Giuseppe Verdi, a celebrazione del cinquantenario della morte, scelta su centotrentadue presentate al concorso. Questa in sintesi la cronaca del «concorso del secolo» come lo si è chiamato da qualcuno per significare l'importanza sua e del quale molto si è detto, tanto da farci desistere dal ritornare sull'argomento, almeno per il momento.

È proprio anzi per una sorta di partito preso e cioè per non sopravvalutare o sottovalutare l'importanza di questa prima esecuzione che desideriamo parlarne senza tener conto di questo valore, ma proprio soltanto come di una qualsiasi opera che ci venisse presentata in quello che in realtà, non soltanto a parole, è il nostro massimo teatro.

*Proserpina e lo Straniero* (o, per seguire la volontà del musicista, *Proserpina* con l'accento sulla i e Dio ci scampi, dal voler dire se filologicamente sia giusto o errato, solo dicendo che quell'accento spostato dall'uso comune ci ha dato non poco fastidio) ci è stata presentata come una specie di rifacimento del mito antico che narra della figlia di Cerere rapita da Plutone, precedentemente amata da Giove tramutato per l'occasione in serpente e di poi destinata a vivere sei mesi dell'anno con Plutone all'inferno (cioè sotto terra) e sei mesi con la madre che come tutti sanno presiede all'agricoltura. La simbologia di tutto ciò è da trovarsi nel fatto che il grano (dono di Cerere agli uomini) deve stare sei mesi sotto terra per poi spuntare e giungere a maturazione.

Storia dunque che come tutte le antiche storie a fondo religioso ha una sua precisa funzione simbolica ed un altrettanto precisa ragione poetica.

Nel leggere il libretto di quest'opera, steso da Omar del Carlo, quando ci fu dato e dopo ciò che da molti avevamo sentito parlare di «rifacimento», di «traslazione» e così via, del mito, noi pensavamo realmente di trovare un rammodernamento di questo mito, quasi una interpretazione di esso così come, se ben ricordiamo, il nostro Massimo Raniconelli ha tentato in un ripensamento di questo mito in sostanza, è il mito della rinascenza, il mito della primavera.

Ne fummo amaramente delusi. Perché è ben vero che il personaggio principale si chiama Proserpina (con l'accento sulla i), che vi è un coro che impersona il Mito, che nel second'atto la scena presenta covoni di frumento e se ne parla, che il Mito (personaggio con la emme minuscola) fa frequenti allusioni al mito (con la emme minuscola), ma in realtà questi sono i soli elementi rimasti dell'autentica storia della figlia di Cerere.

In questo dramma la storia è tutt'altra: Proserpina è strappata alla madre sua e cade in un profondo peccato, conducendo vita infama, a fianco di miserabili; uno straniero la innamorava di sé, viene ucciso e la induce ad abbandonare la mala casa in cui è vissuta per andare, secondo quanto dice il coro, all'inferno dove, secondo quanto dice lei stessa, «anche lui (lo Straniero) con me viene...».

Ora, l'allusione è per lo meno poco chiara: non è già forse inferno quello in cui questa Proserpina conduce la sua bassa vita? E perché dunque dovrebbe, abbandonandolo, andare al vero inferno? E quale primavera rinasce sotto il suo passo che si potrebbe pensare di redenzione? Dunque, sembrerebbe, il mito non c'entra.

E, quel che è più grave, non c'entra con tutto ciò che avviene nella reale vicenda di questi personaggi che, in definitiva e ancora una volta, recitano un dramma verista, in ambiente da trivio, con baluginio di rivoltella se non di coltello, con violente colluttazioni. Tutto ciò il mito avrebbe potuto sollevare a clima di poesia o contrastare tra clima di poesia (cioè di spiritualità) e verismo (cioè bassa carnalità): questo non avviene ed è ciò che segna la carenza più forte d'un più alto segno di emotività.

Già tante volte da queste colonne abbiamo detto la nostra istintiva avversione al verismo cui s'aggiunge la nostra credenza nella necessità di svincolare una buona volta l'opera in musica da questa che è stata una tappa della sua storia, ma che è indispensabile abbandonare se si vuole che l'opera in musica continui o possa continuare la sua vita, così come di volta in volta il poema cavalleresco e la favola pastorale e ogni forma poetica cedettero il passo ad altra espressione successiva.

Questo diciamo per segnare il ponte che ci porti dal sia pur sommario esame del libretto a quello della musica.

Infatti, secondo noi, la scelta di questo libretto mette automaticamente il musicista in una tal posizione da rendere precaria la sua stessa vitalità. Nulla di psicanalitico nel dir ciò, ma una realissima constatazione: un testo non è mai scelto a caso da un musicista, ma esso per contro risponde ad una esigenza costruttiva e dialettica, per cui la musica ad esso si adegua, di esso si permea e, ad un certo momento, ne è la conseguenza.

Il linguaggio musicale di Castro è un linguaggio comune, di netta derivazione melodrammatico-sinfonica: del melodramma ha la punteggiatura, l'esigenza agogica, la coloratura; del sinfonismo ha l'ampiezza, la tensione strumentale, l'arcuatura discorsiva.

Con siffatto materiale, che è materiale compromesso oramai da un uso equivoco e scaduto da una prima esigenza storica, Castro ha costruito la sua opera che naturalmente sgorga dalle parole stesse, dalle situazioni, dalla scena. È misurata e ciò è segno d'intelligenza, ma è usata e

ciò è segno di mancanza di genio. È una partitura ben costruita, quasi completamente scevra da banalità, ma è compromessa dalla sua stessa esigenza espressiva: il canto è comune e non tocca, l'orchestra è colore e non avvince. Siamo nel generico anche se con un anelito a superiore sfera. L'idea di un aforismo scenico è interessante anche se già molte volte usata ormai. Necessaria diremmo come sostituzione al pezzo chiuso (la romanza, la cabaletta, il duetto d'un tempo) ma non sorretta da un pensiero musicale egualmente illuminato. Nel vecchio melodramma tutto si esauriva nel valore melodico della romanza; nella spezzatura scenica di oggi bisogna che un altro valore intervenga poiché quello è scaduto. E nell'opera di Castro questo valore non c'è, anche se il generico è abilmente riassunto e rielaborato così che si può parlare di linguaggio comune e impersonale, ma non, come anche recentemente è accaduto, di una condizione simile al plagio.

E quello che ha tanto indignato il pubblico nel preludio del terzo atto e cioè la netta simiglianza, nell'idea e nella sua realizzazione, col preludio al terzo atto del *Tristano* è, più che plagio, una enorme ingenuità, una ingiustificabile ingenuità, perché altrimenti sarebbe impudenza e questo non è perché non se ne trova traccia altrove; anche se un'altra simiglianza c'è ed egualmente sensibile nel second'atto dove un flauto ricorda *Petruska* di Strawinsky. Sono assonanze? Forse: del direttore di orchestra probabilmente più che del compositore.

Quel che è più grave è che i personaggi non hanno spicco: non v'è personalità in nessuno di essi ed il loro contrasto di sentimenti è più che altro di pronuncia, poiché il canto non vi si flette e il tessuto orchestrale non ne sorregge il pathos. Il coro, commentatore impersonale dei fatti, non è nuovo, ma qui non assume sufficiente forza drammatica per giustificarsi anche se proprio i suoi sono spesso gli accenti più costantemente espressivi di tutta l'opera.

Le soluzioni sono «vù sulla carta» che nell'evidenza dell'opera compiuta: il momento drammatico o lirico non si sublima mai se non in colore, che rimane pur sempre il mezzo meno adatto, per la musica, ad esprimersi. La parata di questi termini comportano, ma forse la mancata riuscita dell'opera sta proprio anche in ciò: nel credere in questi mezzi piuttosto che in quelli, ahimè tanto più difficili, della musica intesa come smisurata invenzione coi mezzi più misurati; nel credere insomma al retaggio d'una scuola ed al valore d'una esperienza piuttosto che anelare alla scoperta di sempre nuove misure.

Nel credere ancora e sempre, più alla parola che al suono, più all'enfasi che al contenuto della musica.

Ancora una volta dunque un autore che ha mancato il segno, un autore che ha creduto di dare qualcosa di nuovo e non l'ha dato; ancora una volta dovremmo ripetere le nostre solite parole di fiducia nel teatro musicale e di speranza in un'opera che finalmente sappia capire l'insegnamento passato, ma lo metta a profitto di un'esperienza presente: non basta vestire di sottane corte e di cappello a cuneo i propri personaggi; non basta metter loro in mano la rivoltella anziché il pugnale o la lunga pistola. E' vecchia storia ormai e pure questo tentativo di rinnovamento del teatro musicale si continua, con la riveruciatura dei suoi vecchi elementi.

Bisogna una volta decidersi alla convinzione che non v'è soluzione che nella musica: che musica è Verdi dal coro del *Nabucco*, alla fuga finale del *Falstaff*, che musica è quella di Mozart e di Bellini, che soltanto dove è musica, Wagner è grande. E se quella è musica collocata nel suo tempo, è necessario che il nostro tempo ricerchi la sua musica non su quegli schemi, ma su nuovi sentimenti del nostro tempo stesso. Altrimenti la storia continuerà a languire sino all'estinzione.

Ci sarà certamente chi ci rimprovererà per non voler noi entrare nel merito del concorso, del suo svolgimento e del suo esito che ha portato alla Scala quest'opera e ci sarà probabilmente chi invece ne parlerà. Non noi che ci riteniamo qui, in questa sede, in dovere di dar relazione dell'opera e non dell'operazione della commissione che quest'opera ci ha dato, vincitrice del Concorso.

La Scala ha doverosamente tutto profuso per la migliore riuscita dell'opera che l'autore, direttore di fama, ha voluto dirigere personalmente il che ci esime dal parlare della direzione appunto, teoricamente almeno data per scontata dalla presenza esemplificatrice di chi questa partitura scrisse.

*Proserpina* era Elisabetta Barbato che ha adempiuto assai bene ai suoi doveri, sopra tutto vocalmente più che scenicamente; lo *Straniero* era Giangiuseppe Guelfi, forse un poco cupo nel timbro. Tutti gli altri, nomi di chiara fama scelti non sono venuti meno a questa fama; erano, nell'ordine: Giulietta Simonato, Cio Elmo Rosanna Carteri, Jolanda Gardino, Silvana Zanoli, Mirto Picchi, Vincenzo Maria Demet, Luciano Della Pergola, Enrico Campi, Gino Del Signore e Giacinto Prandelli. A nostro parere qualcuna di queste voci era mal collocata nella tessitura imposta, ma

poiché l'autore le aveva accettate, pensiamo che così dovesse essere.

Scene di Horacio Butler, tutte piuttosto buone, efficaci e misurate. Regia di Giorgio Strehler che non diremmo la migliore tra quante di lui abbiamo viste, se non pensassimo ad un certo disorientamento che deve aver provato di fronte ad un tal genere d'opera. Assai felicemente realizzato e in tutto degno di elogio l'allestimento di Nicola Benois. Il coro, importante e provato, ha risposto con la consueta valentia.

L'opera si è chiusa con una quindicina di chiamate: molto contrastate dopo il primo atto; meno dopo il secondo e nuovamente contrastatissime alla fine. Gli autori sono apparsi sei o sette volte al proscenio.

Riccardo Malipiero





TEATRO ALLA SCALA

(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione 1951/52

OPERA PROSERPINA E LO STRANIERO

Giornale IL MESSAGGERO DI ROMA = ROMA

Data 18/3/52

# “Proserpina e lo straniero”, di Juan J. Castro alla Scala di Milano

Il grande interesse della competizione artistica - Le prospettive di successo e il bilancio della serata - Una complicata storia d'amore e morte - Vivaci dissensi di una parte del pubblico

(Dal nostro inviato)

Milano, 17 marzo

E' stata rappresentata stasera l'opera «Proserpina e lo straniero», che nello scorso settembre vinse il concorso bandito dal Teatro alla Scala in occasione del cinquantesimo anniversario della morte di Verdi.

Il concorso, aperto ai compositori di tutti i paesi, suscitò morbosissimo interesse: ben centotrenta opere di altrettanti autori vi parteciparono. La posta era grande: un premio di quattro milioni di lire per il lavoro vincitore e la rappresentazione, ambitissima, al Teatro alla Scala.

L'Ente promotore fece le cose con larghezza e abilità: nominò una Commissione giudicatrice che comprendeva i nomi famosi e prestigiosi di Strawinsky, di Honegger e di De Sabata, oltre a quelli di valorosi esponenti del teatro lirico italiano. La selezione, con generale sorpresa, avvenne rapidissimamente: in soli venti giorni la commissione esaurì i suoi lavori. Il maestro Ghedini, relatore del concorso,

scrisse parole entusiastiche sull'opera premiata: la definì, *sic et simpliciter*, un capolavoro. L'emozione dell'ambiente musicale fu grande.

L'autore di «Proserpina e lo straniero», l'argentino Juan José Castro, nonostante i suoi cinquantasei anni, non era noto in Italia. In patria aveva fatto il direttore d'orchestra ed aveva scritto numerosi lavori sinfonici, da camera ed anche teatrali, che però non erano riusciti a suscitare l'interesse di un pubblico internazionale.

Ancora più ignoto di lui il librettista, Omar De Carlo, un giovane poeta anch'esso argentino.

Due sconosciuti erano, dunque, stasera all'ordine del giorno di un importante, quasi storico avvenimento scaligero. Il giudizio diretto ed esplicito di una commissione tanto autorevole era riuscito a creare una rovente atmosfera d'attesa. Le prospettive di successo sembravano essere date le premesse, veramente notevoli. Le cose, invece, sono andate altrimenti.

La prima delusione l'ha fornita il libretto: un libretto avaro di situazioni musicali, scialbo, impasticciato e pretenzioso. Narra, molto faticosamente, la storia lacrimevole di una ragazza costretta a vivere in un luogo malfamato, da un amante indegno che l'ha rapita alla madre e alla sua terra. La ragazza si chiama Proserpina, l'amante Porfirio. Essa è bella, procace, degna del nome che porta, sinonimo di venustà. Molti uomini la desiderano, le danno una caccia spietata, vorrebbero ad ogni costo e ad ogni mezzo possederla. L'arresto di Porfirio, imprigionato per debiti, alimenta la foia dei pretendenti. Ma la ragazza resiste e respinge ogni offerta.

Un giorno, di là dal mare, giunge uno straniero: è bello, forte, generoso. Proserpina se ne innamora e si abbandona a lui con folle dedizione. Lo straniero, in un primo momento, ricambia l'amore e l'entusiasmo della fanciulla: passa con essa, in intimità, ore piacevoli e notti obliose. Poi uno strano, incomprensibile rimorso lo assale, il rimorso, ossia, d'aver tradito la memoria della propria moglie, morta durante la guerra sotto un bombardamento. Sommerso da questo spietato complesso di colpa, vinto dal pentimento, lo straniero ripudia Proserpina e le ingiunge di allontanarsi da lui.

La vicenda, ora, si complica al punto che sulla scena, tra la generale meraviglia, appare l'ombra della buonanima: il fantasma, ossia, della defunta consorte dello straniero. Ombra sollecita, gentilissima, venuta apposta dall'aldilà per indurre il marito a fuggire. Un pericolo mortale, infatti, incombe sull'uomo: egli lo ignora. Porfirio è stato liberato, ha saputo del tradimento di Proserpina, vuole uccidere il rivale. Ma il destino dello straniero è segnato: l'amore non avrà più forza del fato: morrà, l'infelice, durante una cruenta lotta con Porfirio e alcuni suoi volenterosi sicari.

Le cose non si fermano qui. Per fare fasto poetico al loro inconcludente e poco credibile fatto di cronaca, gli autori sono ricorsi al mito e alle allusioni sottili e misteriose, al simbolismo, al ciarpame di una trita e mal digerita letteratura. Ogni personaggio — dicono gli autori — ne sottintende un altro; eterni ed immobili sono i valori umani e della natura, ogni cosa si riproduce nel tempo, rivive con lo stesso significato e con le medesime intenzioni. Il linguaggio che usano i protagonisti del dramma per dimostrare un simile assunto, ivi compreso quello del coro — il quale dovrebbe avere funzioni esplicative — è di una così misteriosa dialettica che, ad un certo momento, non si capisce più niente.

Quanto alla musica, poco rimane da dire. Juan José Castro è un uomo di abile mestiere: la sua scrittura è abbastanza corrieva, disinvolta, dinamica. Purtroppo non esprime nulla di particolare: è anonima, slavata, in una parola noiosa. Il forte di questo spartito è soltanto nelle intenzioni: vorrebbe essere costruttivo e si disarticola invece, in dispersivi episodi marginali. Vorrebbe esaltare il canto e lo dissolve nel declamato; vorrebbe continuare la tradizione di un aulico, solenne, polifonismo e non fa che dello smorto contrappunto. E poi non c'è senso della misura. La musica annoia anche quando somiglia a quella di Strauss o di Puccini o di Strawinsky o, se più vi piace, ai motivetti facili e dilettoni di Pledigrotta.

L'opera, diretta coraggiosamente dallo stesso autore, è stata messa in scena con grande cura: nulla è stato trascurato per renderla gradita e comprensibile al pubblico. Valorosi cantanti sono stati chiamati a interpretare il nuovo spartito. Alla regia ha provveduto lo Strehler, il noto regista del piccolo teatro di Milano. Musicisti e critici sono convenuti da tutte le parti d'Italia per assistere all'avvenimento. I pronostici fin dalla vigilia della rappresentazione erano i più disparati.

La cronaca registra una delle serate più turbolente nella storia degli spettacoli scaligeri. Agli applausi di cortesia, infatti, di una parte del pubblico, hanno fatto riscontro violente e prolungate manifestazioni di dissenso di altra parte degli spettatori, che si sono ripetute ad ogni inizio e fine di atto.

Renzo Rossellini





TEATRO ALLA SCALA  
(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione 1951/52

OPERA PROSERPINA E LO STRANIERO

Giornale MERIDIANO D'ITALIA

Data 23/3/52

## «PERSEFONE» e lo «STRANIERO» alla Scala

Per chi ama i giudizi taglienti, d'un colpo solo, i giudizi a bottate che si danno un po' con pavoneggiante sicumera, e un po' con aria sbrigativa, alla testa, siano essi quel che siano, si può dire che *Proserpina e lo straniero* è un'opera che manca del libretto e della musica.

E' un parlare per iperbote, s'intende. Però, se alla musica si può riconoscere qua e là, una certa parvenza vitale, al libretto invece nulla va accordato. Non si parli dei suoi punti oscuri come di gorgi di profonda concretezza, di labirinti intellettuali e di velami allegorici ingegnosi e geniali, che solo una mente coltivata e sagace può squarciare. Queste son bubbole da imbonitori ingenui e creduli che prendono le luccioline dei giochi cerebrali puerili; per le lanterne della più vivida pensosità. Non si parli nemmeno di ermetismo. Qui è presunzione e confusione di ingegno bislacco, e non altro. Accostare un mito greco a un confuso sconnesso drammatico crudamente verista, pretendere di poter identificare l'uno nell'altro, come ha fatto l'autore Omar Del Carlo, è mettere in equivalenza un leone con una pulce. Trovare dei nessi e delle analogie tra la trascendentale vicenda della figlia di Zeus e quella volgare di questo libretto, è trovar perfetta rassomiglianza tra una esquimese e la Venere di Milo. Che l'inferno possa compararsi ad un postribolo, passi. Ma l'inferno della *Proserpina* mitologica è per essa un regno; il regno, in fondo, di suo marito, legittimato tale, per lo meno, dal padre di lei. All'inferno, però, non vi rimane che sei mesi dell'anno, e scende in terra gli altri sei ad assecondar la favolosa taumaturgia della

madre, Demetria, secondo l'Omar, o Cibele, o Cerere, nelle varianti delle varie trasposizioni mitologiche.

Perché in questo dramma realistico dell'argentino Del Carlo, *Proserpina* è preda di lenoni, perseguitata da prostitute gelose, tra liti e furiosi accapigliamenti e lotte a mano armata? Perché il suo incontro con lo *Straniero*, non meglio identificato, le è fatale? Chi è costui? Il Redentor o il Redento? E vuoi dire che ella, donna, non può redimere né essere redenta? E' questo il sugo della favola antica e moderna insieme?

Io tiro a indovinare, come l'esegeta ufficiale del Del Carlo ha fatto, riuscendo soltanto a imbrogliare una matassa già aruffatamente imbrogliata, come avviene sempre in casi simili. Sia come si sia, l'azione di questa *Proserpina*, con i suoi personaggi fantomatici nemmeno corredata al suo svolgimento, secondo le esigenze della natura, o meglio, della tecnica e della estetica teatrale. Va a straton, trattenuta rallentata dal coro. Posto questo ai due lati del palcoscenico, su alte gradinate, immobile, incappucciato e come in domino, avvolto in una luce sepolcrale, torme di dannati in una boigia dantesca, simulacro di coro greco e testo, anzi, di oratorio con complaciuta preziosità e leziosità arcaicizzante, interviene ad ogni momento con commenti, disquisizioni ed effusioni intenzionalmente poetiche. Fa in effetto, da nota in margine o a piè di pagina: da quelle note stucchevoli, ingombranti, susseguite proprie di ponderosi testi dottrinari, zavorra erudita apodittica, che pesa, pesa, pesa implacabile.

La musica? Rivela una mano

di musicista di facile contentatura e un carattere di generica personalità. E' musica che potrebbe essere stata scritta da cento autori del nostro tempo, di un modernismo temperato senza sconfinamenti dodecafonici, senza spavalde bravure contrappuntistiche e strumentali. Quel tanto di tecnico che le si vuol trovare, è inserimento, citazione di canti popolari. Non rampolla della musicalità di una razza affintasi in secoli di storia gloriosa, discesa così all'autore per i rami. Puoi trovarla, a tratti, di una certa tieghevole e piana vocalità, puoi vederla in alcuni punti ordinarsi in abbastanza larghe strutture formali, anche strumentata con accorto senso di equilibrio fonico, ma basta. In genere va avanti frammentariamente, svagatamente, come improvvisata, alla maniera della più parte delle musiche cinematografiche, didascaliche onomatopiche, fobeliane.

Dicevo della sua mancanza di personalità. Infatti, in quanti punti non si tinge o non s'infarina d'altre e diverse musiche? Non è questa la prova di una personalità debole, soggetta ad influenze estranee ed esterne, fuori di essa? Il pubblico lo ha notato, soprattutto nel preludio del terz'atto da farlo rumoreggiare e da indurre una voce a gridare con esatta individuazione: *Tristanol*.

Il pubblico? Le sue accoglienze? Contrastanti queste. Se su la calata del sipario, al primo atto, quasi in un totale silenzio, non fossero stati emessi dei fischi rabbiosi e striduli, forse non ci sarebbe stata battaglia. L'opera è certo monotona, noiosa, macchinosa e inconsistente, ma non irritante da fischiarsi con tanto accanimento. L'equo senso am-

brosiano, con la sua pronta cordialità ospitale, ha reagito. I fischi possono essere stati di dispetto e di riprovazione per il premio ottenuto dall'opera, come, al contrario, gli applausi non furono tutti di consenso entusiastico e senza riserve. Il tempo darà ragione, al solito, degli uni e degli altri. Il mio giudizio nettamente avverso? Vale quello che vale. E' sempre l'opinione di un singolo, come quella dei Commissari che aggiudicarono il serotto di gloria e i «milioncini» annessi a questa pericolata *Proserpina*.

Chi è fallace? Ma chi non può esserlo?

Alceo Toni





TEATRO ALLA SCALA  
(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione 1951/52

OPERA PROSERPINA E LO STRANIERO

Giornale CANDIDO

Data 18/3/52



### Genio, cercasi

Prima dell'andata in scena alla Scala della sua *Proserpina e lo Straniero*, il maestro argentino Juan José Castro, vincitore del "Premio Verdi", ha voluto cavallerescamente confermare la propria ammirazione al librettista, il poeta Omar del Carlo. Se l'opera non vi va — ha detto in sostanza il compositore — prendetevela con la musica e lasciate stare il dramma. Gesto da perfetto *hidalgo* che ci rende oltremodo simpatico *el señor* Castro. Sono cose che non capitano spesso, specie in teatro dove il palleggiamento delle responsabilità è quasi un obbligo. Ma è davvero possibile accontentarlo?

Alla lettura, forse. Perché certo la vicenda essenziale della *Proserpina*, attraverso quel dimesso fatalismo da interno maeterlinkiano, con quelle affocate cadenze liriche — ribellione sacrificio morte — che un poco fanno pensare a Garcia Lorca, ha una sua drammatica vitalità. Né distrae troppo, alla lettura, l'incantamento simbolico rappresentato dal Mito, che spesso anzi fa blocco, s'incorpora col dramma vero e proprio, dando un risalto singolare a tutta la narrazione. Al teatro però le cose stanno diversamente. Al teatro è indispensabile la chiarezza, l'evidenza assoluta. Prendiamo qui il misterioso salvatore della protagonista, cioè quello Straniero che funziona in certo modo da Lohengrin dei poveri, anzi delle poverette. Chi è? Da dove viene? Chi lo ha mandato? Lohengrin, arrivando con quello strano equipaggio e con quei contorni celesti, ci fa capire subito, molto prima del terzo atto, che lo manda "il Ciel", mentre per lo Straniero solo la fluida "presenza" della moglie morta riesce a metterci sulla giusta strada. (Forse: perché sicuri sicuri non siamo nemmeno di questo. E sì che la traduzione ritmica di Eugenio Montale è di una limpidezza cristallina. Ma certe oscurità sceniche della *Proserpina* non sono esterne, di parole o d'immagini, ma proprio in terriori, saldate all'idea-base). In questo senso, e tenuto conto anche dello spezzettamento dell'opera in tanti piccoli quadri convulsi, sinceramente non ci pare che il compito del musicista sia stato molto facilitato dal libretto.

Il compositore, d'altra parte, aveva in mano un'ottima carta e si è limitato a farcela intravedere, senza mai giocarla decisamente: quegli echi folcloristici, quei lontani canti della sua terra che si affacciano qua e là nel tessuto orchestrale e che in sostanza costituiscono la sola nota veramente originale dello spartito, potevano dar vita a un'opera "nuova" sul serio, a un quadro d'un colore e d'una vivezza, anche psicologica, per noi impreveduti. Il campo, la pampa, il fascino delle solitudini: tutto ciò avrebbe potuto giocare splendidamente in un'atmosfera così chiusa, dove spesso manca l'aria o dove, perlomeno, si ha l'impressione che l'aria sia viziata. L'occasione era lì a portata di mano, col ritorno della protagonista alla casa che la vide nascere. Ma bisognava impegnarsi a fondo, non aver paura di passare per coloristi o provinciali. (Sono forse coloristi o provinciali i grandi russi? E lo stesso De Falla?). Juan José Castro ha avuto invece esitazioni da questo punto di vista incomprensibili, curiosi pudori. La sua cultura europea, la conoscenza (anche troppo vasta) delle correnti musicali contemporanee lo hanno trascinato fatalmente su quella strada "internazionale" dove si parla un linguaggio che per andare incontro a tutti finisce per non essere amato da nessuno. Peccato, perché il tessuto cellulare di questa partitura, anche dove vive di riflessi, non manca di lucidi fermenti (vedi gran parte dell'affresco corale) e la facoltà di spostamento di piani sonori, il desiderio d'elevazione, la sete di poesia si rivelano a tratti con ansioso e quasi disperato accento. Ma sono momenti, quasi sussulti. Perché il compositore, impegnato su tre o quattro fronti — qui il realismo più brutale, là il mitico, l'allegorico eccetera — finisce per spezzettare ogni cosa, per inseguire continuamente sollecitazioni e richiami sempre più urgenti. (Accade, purtroppo, agli artisti molto più sensibili).

Della cronaca sapete ormai tutto, applausi e fischi compresi. C'era, purtroppo, quell'impegnativo (e per noi commovente, come ogni speranza) parere della commissione giudicatrice, ed è spiegabile che almeno qualcuno pretendesse il pagamento della cambiale: ossia la rivelazione dell'uomo nuovo, del melodioso "ragazzaccio" che da troppo tempo il pubblico aspetta. Il guaio è che i "ragazzacci" di 57 anni certe sorprese non possono più darle.

Arduo qui il problema dell'esecuzione. Il coro, incappucciato quasi come il Ku-klux-klan e tagliato in due come il nostro "visto da destra" e "visto da sinistra", è stato ancora una volta splendido. Così l'orchestra guidata, e bene, personalmente dall'autore. Sul palcoscenico il regista Strehler aveva, oltre al resto, compiti che toccano di solito agli organizzatori del ring. Qualche incontro è riuscito a dovere, qualche altro così così. I due protagonisti, la Barbatò e il baritono Guelfi, sono vocalmente ben dotati: ma forse un po' troppo realisticamente "corporei", specie là dove una trascendenza assorta, fatalistica, non avrebbe guastato. Limpido il canto della Carteri e patetico quello della Simionato. Morde la dizione della Gardino, sempre così felice nel disegno del personaggio, della Elmo e del Ricchi. Ispirato l'accento del tenore Prandelli che era il corifeo.

Commenti vari, in platea, a proposito dei motivi ambientali che si ricollegano ai recenti dibattiti sul progetto Merlin. Un cultore di cose latine ci ricordò opportunamente che nei ludi secolari si sacrificava a Proserpina, sull'ara, una vacca bruna (*hostia furva*). Noi apprezzammo senza commentare.

BARDOLFO





# «Proserpina e lo Straniero» tre atti di Juan José Castro

Fatto un rapido computo delle *Proserpine* salite dall'antro infernale alla ribalta lirica, quindi degli Orfei, Euridici e financo Polifemi presi a cantare dai compositori di musica teatrale, si raggiunge una cifra impressionante. Da Monteverdi a Benedetto Ferrari detto «della Tirola», dal Socrati al Lulli, da Palestrina a Saint-Saëns a Stravinskij, per fermarci alle sole *Proserpine* o *Persefoni* dei soli «grandi», è tutta una collana di più o meno fortunati ingegni che spandono il loro canto sull'antico regno dei miti. Per gli *Stranieri* e lo *Straniero* non si hanno invece da ricordare che pochi lavori: *Lo Straniero* di Bellini, *Lo Straniero* di Vincent D'Indy, La Scala peraltro, che aveva già dato battesimo all'accennato «dramma tragico» belliniano su libretto di Felice Romani, conobbe ancora, nei soli vent'anni che ci stanno alle spalle, altre due opere nuovissime a loro volta ispirate al mito di Proserpina o alla preistoria d'uno Straniero che, come pressappoco quello di D'Indy, è «colui che ama di puro amore»: la *Proserpina* di Sem Benelli con musica di Renzo Bianchi e *Lo Straniero* di Ildebrando Pizzetti. Ora è davvero da stupire che sempre la Scala, per la prima rappresentazione dell'opera vincitrice del suo «Premio Verdi», abbia dovuto annunciare nuovamente al mondo — sa Dio quanto cambiato da quello delle *Proserpine* e degli *Stranieri* andati — una ulteriore *Proserpina* e lo *Straniero*, personaggi, manco a farlo apposta, ora debitamente coniugati dal compositore argentino Juan José Castro su libretto del conterraneo poeta Omar Del Carlo, e per l'occasione presentati alla Scala nell'impeccabile abito ritmico italiano del poeta nostro Eugenio Montale. C'è da stupire e dichiararlo subito, da restare sorpresi. S'ha dunque da gridare, magari contro voglia, vivi il Console di Menotti, il Porgy di Gershwin, la *Lulu* di Berg, lo *Jonny* di Krenek, la *Drei Groschenoper* di Weill e *L'oro* di Pizzetti, che hanno trattato i problemi odierni anticipando semmai i miti per il futuro, ma non saccheggiando e non contaminando i miti del passato remoto? Oppure s'ha da ritornare ammirati a quel Verdi cui è intitolato il premio della Scala, che primo fra tutti insegnò l'orgoglio e la prudenza di lasciare in pace le ombre degli dei? A quel Verdi che pure sviluppò un tema così attuale e temerario come quello di Violetta, autentica «Proserpina» traviatissima e rigeneratrice, e come quello di Alfredo, autentico «Straniero» purificatore e redentore, senza però sognarsi di affidarli alle stampelle del più violentato simbolismo mitologico?

Attuale e temerario, finché non si gonfia e annebba nei riferimenti ovidiani del mito, è senza dubbio anche il tema proposto da Omar Del Carlo nel suo *dramma Proserpina e lo Straniero*.

Nientemeno esso è fatto svolgere in una pensione dei bassifondi di Buenos Aires, dove la prostituzione e il lenocinio costituiscono la onorevole professione di una madama Maria e delle scagurate e dei bulli da lei amministrati. La pittura dell'ambiente, lungi a tre atti che Omar Del Carlo aveva originariamente destinato all'attrice spagnola Margherita Xirgu, è meticolosamente realistica. Predomina là dentro la brutalità verbosa e manesca. Ma è proprio questa brutalità, ecco il punto, che caratterizzando il lato moderno dell'azione di «oggi», è tuttavia chiamata a rispecchiare nello stesso tempo la sorte splendida e desolante dell'antica Proserpina nel mese della sua degenza agli Inferi, ove Plutone la tiene periodicamente prigioniera mentre la madre sua Demetra, per vendetta, rende sterile la terra di cui è sovrana. Assunto, come si dice nello stile curialesco, così ambizioso e sconcertante come sarebbe quello di trovare analogie simboliche tra un veglione di carnevale e l'antico rito dionisiaco, tra le peripezie d'una vittima della tratta delle bianche e le significazioni e i trionfi di Venere Afrodite. Assunto, a parte i notevoli e non di rado lampanti risultati della musicalità di Del Carlo, che in realtà si è venuto dissipando, o meglio sgretolando nella forzatura dei concetti e nella necessità dei compromessi cui gli autori di *Proserpina* e lo *Straniero* sono stati costretti.

Il dramma si può compendiarlo in una somma di tre elementi rappresentativi concomitanti e, a nostro parere, discordanti, i quali interferiscono l'un l'altro a scapito grave della chiarezza. Sono i tre elementi del realismo crudo, non proprio laido ma da cronaca nera; dell'incombente richiamo mitologico, e relativo simbolismo, rammentati e confermati ai lati della scena da due gruppi corali, più un Corifeo, che incarnano il «Mito», un mito seduto che parla in prima persona; e del soprannaturale, che invade la stanza «commerciale» di Proserpina dopo una sua lunga fornicazione con lo Straniero, e che consiste sia nella visione spettrale di Flavia, la sposa dello Straniero già da lui, aviatore involontariamente ucciso durante un'azione di bombardamento della cattedrale ove Flavia s'era rifugiata, sia nella successiva visione della cattedrale ischeletrica e in fiamme. La vicenda reale è profondamente umana, per quanto v'ha di umano negli aspetti del vizio e della corruzione, di cui sono impacciati gli stessi protagonisti. Ma è altrettanto scolorita drammaticamente, e cioè priva di passione, che non abbiano alla base il piccolo mercato, la spicciola lussuria e l'ordinario tradimento. Riassunta in poche righe, essa narra le miserie dei dispetti, le gelosie, le prepotenze, le risse, gli arresti e vendite d'una pedestre «malavita» di Eurico, le lotte, le speranze, le illusioni, le delusioni, il ruolo fesso anche Proserpina, rapita da un Porfirio (Plutone?) per il suo razionale sfruttamento nella «casa chiusa» (Averno), e alla quale appartiene il ruolo provvisorio anche l'erigmatico Straniero, nonostante egli abbia sempre vivo il ricordo della moglie che amava e di cui reca seco una statuetta-simulacro; povero testimone delle debolezze carnali dell'aviatore vedovo, che l'infiercita Proserpina farà in pezzi. Succo «etico» della vicenda è infine la fondamentale bontà dei due protagonisti, che anche l'animo di Proserpina conserva qualche sana noialgia del «campo» da cui proviene. Di

fatto entrambi i protagonisti piangono discretamente dalla parte del bene. E al bene si voltano una prima volta in seguito alla visita della madre di Proserpina, Demetra (Demetra? Cerere?) la quale, assecondata dallo Straniero, è venuta dal «campo» (Sicilia) per farsi riconsegnare la figlia, e questa la segue ma poi si pente e alla «casa chiusa» ritorna; una seconda volta nell'epilogo del dramma, allorché lo Straniero difende Proserpina, aggredita dal genco Porfirio uscito di prigione, ma viene fatto fuori e allora Proserpina, finalmente risolta all'onesto «campo» se ne torna con il semplice scotto della morte dello Straniero, l'ultimo amante che era davvero il migliore di tutti e che espia davvero le colpe di tutti. Il dramma finisce così. E s'intende che ai paralleli mitologici lasciati indovinare dai cori e da non dubitativamente indicati tra le parentesi, è da aggiungere l'allegorica morale conclusiva: il risplendere del sole e il rifiorire della natura che accompagnano Proserpina verso il «campo», verso la salvezza.

Osserviamo la «musica», che difficilmente poteva trovarsi davanti a un compito così denso di ostacoli, così complesso e disorientante per qualsivoglia musicista che non avesse posseduto la cultura, la sensibilità e la padronanza tecnica di Juan José Castro. La musica, pure obbedendo all'istinto del compositore indiscutibilmente forte e severamente controllato, aveva qui la triplice funzione — corrispondente nel dramma ai detti elementi del realismo contemporaneo, della evocazione mitologica e delle visioni soprannaturali — di aderire psicologicamente nella espressione sonora a tre diverse manifestazioni. Non doveva certo, il canto del mito polivoco e millenario, espandersi con gli accenti, le nevature, la concitazione e magari lo scompiglio descrittivi l'ambiente del naufragio di una casa di malaffare. Né doveva la nota veristica, indubbiamente appropriata alla trivialità e ai loschi traffici del bassofondo, risuonare nelle voci e negli strumenti quando l'azione chiamata in causa gli spiriti del trapassati e le apparizioni delle rovine di guerra. Bisognava insomma dissimulare fin dove si poteva le collisioni stridenti, quindi sanare le inevitabili fratture tra i settori stagni apparentemente inconciliabili del dramma, quindi tenere musicalmente distinti e singolarmente caratterizzati, ma non avversi, i mezzi dell'espressione, che non si sarebbero potuti sovrapporre e neppure ripetere senza annullarsi reciprocamente. Ora l'errore che s'è creduto di ravvisare nel libretto, in primo luogo l'accostamento del mito a una realtà invilata, in secondo luogo il miscuglio del terreno con l'ultraterreno, è stato sicuramente intravisto dall'operista siccome dannoso alla libertà del linguaggio e all'unità dello stile. Egli vi ha ovviato, come si disse, anzitutto con un espediente architettonico e fonetico che la moderna letteratura operistica, da Stravinskij a Orff, già conosceva e che grosso modo e per ben altri scopi, i «cori battenti» della cinquecentesca Cappelletta di San Marco avevano già applicato a complemento della sacra funzione: e sono i due prosopici gruppi corali impersonanti il mito, estromessi dal gioco scenico e privati spesso dell'apporto orchestrale, ciò che se ha necessariamente ritardato lo svolgimento dei fatti, non lo ha però confusamente ingombrato. Di più il Castro, guidato dal proprio avveduto senso teatrale, e non bastandogli il solo fattore architettonico e fonetico, il fattore distintivo, a liberarlo dalle pastoie degli interventi

di una rimessa interpretativa, si è spinto quanto efficace nella ricerca di un fattore, stavolta coesivo, che per essere comune a tutti gli aspetti del dramma poteva unificare e uniformare la stessa sostanza viva della creazione quando l'avesse tutta interessata e animata. Si è valso cioè del fattore lirico, che lo aiutava a risolvere, trasfigurandole, situazioni drammaticamente scabrose e contraddittorie, quando non oscure e incomprensibili a tutti i fini della logica teatrale e dello stesso concetto ideale che stava al sommo dei suoi pensieri. Vero è che il fattore lirico, il fattore coesivo, ha dato prova della sua attiva presenza in ciascuno dei tre atti di *Proserpina e lo Straniero*. Presente nel primo atto con le trepidi esortazioni di Demetra alla figlia; in tutto l'atto secondo con la scena del «campo» sottolineata dal coro e impregnata d'una tenue poesia di vago sapore bucolico, con il duetto tra i protagonisti che tradisce andamenti della scuola verista italiana, e con il successivo duetto dello Straniero con l'ombra di Flavia, che culmina nel fragore martellante dell'orchestra intesa a rievocare la tragedia bellica; nell'atto terzo con il piano di un preludio orchestrale che tristaneggia al suono intermittente del corno inglese e con l'epilogo coronante la salvezza di Proserpina; in tutti e tre gli atti, inoltre, con le sillabazioni litanianti e le polifoniche cupe diffuse ardite dei due gruppi corali. Non è certo, quella lirica, la nota più originale e rivelatrice del talento musicale di Juan José Castro, il quale manifesta ben altro vigore ritmico (Castro è un asimmetrico, ha il culto dell'equilibrio instabile) e ben altra freschezza armonica, acuta, spinta fino alle sovrapposizioni polifoniche, e ben altro particolare gusto delle impostazioni timbriche nella tavolozza strumentale considerata a sé stante, e sentita in valori vivacemente adesivi e prevalentemente aforistici. Ma oltre che la più utile alla organicità strutturale e alla chiarificazione ideale del componimento, essa nota lirica ci è apparsa la più umana e spontanea. Come l'argine sentimentale, anche umile, contro il prevaricare dell'intellettualismo astratto, anche ambizioso e superbo.

Esecuzione musicalmente inopinabile. Era guidata dallo stesso Castro, focoso ed esperto direttore e concertatore, la cui autorità in merito sarebbe ozzoso discutere. L'orchestra ha suonato con amore e con entusiasmo. Dal canto suo il coro ha cantato in maniera esemplare, istruito come sempre da Vittore Veneziani. In palcoscenico si è fatta valere la voce duttile di Elisabetta Barbato, una Proserpina impegnata fino allo spasimo nella sua parte scenicamente ardua. Ottimamente hanno fatto anche Gian Giacomo Gueffi quale Straniero robusto e seriamente impegnato, Cioè Elmo quale Maria piena di lena e di rappresentativo zelo, la Gardino, la Carteri, la Simonato, Demetz, Picchi e Prandelli nelle parti rispettive di Cora Fuentes, Flavia, Demetra, Porfirio, Marcial e il Corifeo. Bene gli interpreti delle parti minori. Regia di Strebler intelligentissima e non improba se altri l'avrebbero voluta diversamente realizzata. Pure attento all'allestimento di Benio, Bazzetti e figurini di Horacio Buttler, di colorito e piccante risalto.

Serata calda, serata di battaglia, della quale non c'è che da complacersi: il melodramma non è morto. Dopo la prolungata unanimemente acclamazione al maestro Castro prima che egli intziasse dal podio la direzione dello spettacolo, si sono compiute le felicitazioni calorose agli artisti, e in parte al Castro. Del Carlo, e Veneziani e a Strebler, ha dimostrato le eccellenti disposizioni della maggioranza del pubblico per altro contrastate con vivacità da un irriducibile manipolo di dissidenti, quasi tutti provvisti dei fischietti regolamentari.





UFFICIO STAMPA

Giornale L'UNITA'

Data 18/3/52

# Una Proserpina argentina nelle "case di malaffare,"

## Gli esagerati giudizi della commissione giudicatrice

Vincitrice di un concorso internazionale, garantita come un capolavoro, attesa con ansia, l'opera «Proserpina e lo straniero» di Juan José Castro è stata rappresentata ieri sera alla Scala con esito assai contrastato.

L'opera, caduta, merita tuttavia di essere valutata secondo il suo valore e non in relazione ai giudizi, per quanto autorevoli, pronunciati con poco tatto prima della sua nascita. Assegnando il premio Verdi di quattro milioni a quest'opera, la giuria (composta da Ghedini, Stravinsky, Honegger, De Sabata, Cantelli, Rongga e Pedrollo) non si limitò infatti ad assicurare che, tra i 132 lavori esaminati (dei 138 presentati), questo era «l'unico degno dell'ambito e importante premio per le rilevanti sue doti artistiche», ma aggiunse giudizi estremamente impegnativi che andavano molto al di là del parere richiesto ad una commissione di concorso.

«L'opera — dichiarava tra l'altro la commissione — è indubbio frutto di un musicista aggiornatissimo, dotato di una vivida intelligenza capace di mettere a fuoco le situazioni sceniche con ricchezza di esperienza e infallibile accento psicologico. Il linguaggio asciutto e nervoso è ravvivato da zone liriche di commossa e poetica melodia. I colori strumentali sono ricchi di luci ora limpide ora pervase di misterioso pathos... Le situazioni drammatiche (...) risultano nuove, incisive ed altamente poetiche», ecc. ecc.

Affermazioni di questo genere pesano poi ingiustamente sulle spalle dell'opera perché rendono facile il paragone tra il suo effettivo valore, molto più modesto, e quello promesso. Ma pesano anche sulle spalle della commissione che le fa perché è altrettanto facile, dimostratosi sbagliato questo giudizio, dubitare di tutto il giudizio sul concorso.

Ma lasciamo la commissione e veniamo al lavoro in sé stesso.

Il melodramma di vaste proporzioni è costruito su un testo del poeta argentino Omar Del Carlo che, il titolo stesso lo

dice, ricalca il mito greco di Proserpina, rapita dal dio infernale Plutone e divenuta sua moglie e regina dell'Averno per sei mesi ogni anno, dopo aver gustato sei chicchi della melagrana che egli le offrì.

Il dramma di Del Carlo trasporta liberamente questo mitologico (in cui Proserpina è l'immagine della natura che muore all'inverno e risorge in primavera) in un clima moderno, innestandovi a forza elementi di morale cristiana che lo intorbidano e lo incupiscono.

Proserpina diventa così una ragazza argentina che per amore del ladro Porfirio (e per le tentazioni impure che porta in sé, come avverte San Leone Papa in epigrafe al libretto) finisce in una casa di malaffare. Qui, mentre Porfirio va in prigione dopo averla ferocemente bastonata, ella cade nelle braccia di un equivoco sfruttatore di donne, Marcial Quiroga, e, infine, incontra chi la redimerà: lo straniero, un ex aviatore che, obbedendo al dovere, ha gettato una bomba sulla cattedrale in cui era rifugiata la moglie.

Per amer suo Proserpina che, con l'aiuto della madre, Demetra, aveva potuto fuggire l'inferno della casa equivoca e stava per sposare un bravo giovane, torna indietro. Due giorni gli amanti rimangono chiusi nella stanza di lui cercando nell'unione la salvezza dai ricordi e dai rimorsi che li straziano. Invano. Evocato da un atto violento di Proserpina, compare lo spettro della moglie morta che li divide. Finalmente lo straniero acquista un nome, Claudio, ed ha con la moglie, Flavia, quel colloquio «che non avvenne mai». Essi si dicono cioè quello che non poterono dirsi in vita e rivivono la loro tragedia, la sua partenza per il fronte, la guerra, la morte di lei.

Da questa prova lo straniero esce completamente disfatto. Porfirio, uscito di galera, lo affronta e Marcial lo uccide a tradimento. La morte di lui redime però Proserpina.

Quali e quanti simboli appesantiscono questo lavoro lo sa soltanto Mario Medici che presenta il lavoro sul programma della Scala spiegando, tra una parola e l'altra, che il «dramma» è un «avvolgimento del folklorico» e che la «catarsi» tarda «per il gusto, tipicamente spagnolo, di un'espiazione a fuoco lento».

Lasciando da parte gli auto-

diadef, veloci o lenti che siano, è certo che l'equivocità dei simboli e della morale, la distorsione del mito in dramma cattolico, l'errore drammatico della sequenza retrospettiva del colloquio Claudio-Flavia incomprendibile in scena, il frantumarsi dell'azione a causa dell'intervento continuo del Mito, fuori scena, che moralizza, commenta e illustra sono più che sufficienti per far di questo dramma un cattivo libretto d'opera. A parte il significato molto discutibile e poco convincente di certe redenzioni attraverso la morte (altrui) che ne fanno, comunque, un cattivo dramma, nonostante un suo innegabile decoro letterario e il parere favorevole di Renato Simoni.

Su questo cliché drammatico il maestro Castro (argentino, cinquantasettenne e autore di parecchi lavori favorevolmente conosciuti nell'America del Sud) ha disteso la propria mu-



Il maestro Juan José Castro

sica. Munito di un ampio bagaglio di conoscenze (epiche, padrone dei segreti del mestiere, egli appare, stilisticamente, all'incrocio di molte strade: l'opera «verista» italiana, il gregoriano di Pizzetti, il ritmo e il timbro di Stravinsky si presentano di volta in volta nel suo lavoro accanto ad echi di Wagner, di Milhaud, di Respighi e di molti altri).

L'opera parte infatti da un mondo scopertamente verista in cui il dialogo ha la povertà del peggior declamato mascagnone per elevarsi, man mano che ci si addentra nel dramma psicologico, nelle zone del canto. I cattivi recitano. I buoni, come lo straniero, la madre, cantano e Proserpina si innalza anch'essa, con la redenzione, verso le grandi arie del finale in cui la melodia appare larga e distesa. Costruzione che lascia perplessi perché l'arte non sta nel precludere ai cattivi il canto ma piuttosto nel trovare un modo adatto per loro. Questo procedimento,

in sostanza, arriva a spogliare i personaggi di ogni tipizzazione musicale, creando delle categorie, ma non dei caratteri.

Defetto comune agli eclettici originati, in sostanza, da una relativa povertà d'idee del compositore che, se trova una formula, ci si ancora solidamente e la ripete senza stancarsi: si vedano i cori tagliati tutti sullo stesso modello, fatto di alcuni ritmi incisivi e di un vago cromatismo, dall'inizio alla fine. Povertà che porta talvolta il musicista a certi effetti puramente illustrativi, come nella battaglia in cui al dramma si sostituisce una imitazione onomatopeica che ricorda le colonne sonore (e non le migliori) del film.

Manca infine totalmente la caratterizzazione dell'ambiente. L'Argentina è nel libretto e nei costumi, ma non nella musica, nonostante un timido tentativo iniziale che non ha alcun seguito. Il folklore, tutt'altro che rustico e tutt'altro che favoloso, non ha nulla a che vedere qui e il musicista tende piuttosto ad un suo clima lirico effuso, dove egli dà il meglio di sé, senza uscire però da una nobile e generica convenzionalità.

Il problema del melodramma non è né abbozzato né risolto: troviamo nella «Proserpina» una serie di quadri di valore disuguale, pochi buoni, altri meno buoni, raramente volgari. Opera di un artista che non imbroglia le carte, come un Menotti o un Sestermeister e cerca di evitare le banalità del recente Rocca, anche se non sfiora le cime.

L'esecuzione, come sempre alla Scala nella presentazione delle opere nuove, è stata eccellente. L'autore stesso ha diretto un'orchestra impeccabile, dei cori esatissimi (istruiti da Veneziani), una compagnia di canto superiore ad ogni elogio, dai maggiori interpreti (Elisabetta Barbato, Gian Giacomo Guelfi) a tutti gli altri (Giulietta Simonato, Mirto Picchi, Cléo Elmo, Rosanna Cartieri, Jolanda Gardino, Silvana Zanoli, Vincenzo M. Demetz, Luciano della Pergola, Enrico Campi e Gino del Signore). I difficili problemi della regia hanno avuto una geniale soluzione da Giorgio Strehler, maestro in questo campo. Luigi Briù e Gino Romei hanno ottimamente realizzato le scene efficaci di Horacio Butler, mentre Nicola Benois ha diretto il preciso allestimento.

La cronaca della serata è quella di un insuccesso: applausi misurati, fischi, grida ostili alla giuria. Peggio: intervento della Celere dopo il primo atto per espellere dalle gallerie i fischiatori. Atto inqualificabile che non salva l'opera e la commissione e non fa onore alla Scala.

Rubens Tadeschi





TEATRO ALLA SCALA  
(ENTE AUTONOMO)

UFFICIO STAMPA

Stagione 1951/52

OPERA PROSERPINA E LO STRANIERO

Giornale IL SOLE

Data 18/3/52

## "PROSERPINA E LO STRANIERO", di Juan José Castro, alla "Scala",

Attesa enorme, giustificatissima. L'opera del Maestro argentino Juan José Castro, rappresentata ieri sera, alla "Scala", in "prima assoluta" mondiale, è quella che ha vinto il Premio Giuseppe Verdi: un serto d'alloro al quale non era appeso il classico nastro purpureo, ma un assegno di quattro milioni, che rendeva anche più considerevole l'attesissima ricompensa.

Il pubblico appariva due volte compreso della propria qualità di giudice supremo: di giudice, cioè, dell'inedito melodramma che gli veniva offerto, e dell'operato della Commissione — formata da musicisti insigni come Arthur Honegger, Victor de Sabata, Giorgio Federico Ghedini, Guido Cantelli, Arrigo Pedrollo, Luigi Ronca, con la presidenza onoraria di Igor Stravinskij — che quel melodramma aveva additato come « l'unico degno dell'ambito premio, per le sue rilevanti doti artistiche ». L'unico, su ben centotrentotto concorrenti d'ogni Paese.

Il libretto, dello scrittore argentino Omar Del Carlo, rinnova, in forma moderna, quel mito di Proserpina che ha già ispirato attraverso i secoli innumerevoli poeti e una lunga serie di musicisti nella quale brillano i nomi del capostipite Monteverdi, di Lully, di Paisiello, di Kraus, di Saint-Saëns; ultimo in ordine di tempo Stravinskij, che trasformava un gesso-poemetto d'André Gide in una calcarea partitura. Del Carlo non ha fatto, della rielaborazione del mito, la consueta « contaminazione » di gusto acquisitevolmente cerebrale, raffinata, allusiva, talora ironica, cui ci hanno avvezzi Jean Giraudoux con *Ampistrion 38*, Cocteau con *Orphée*, Anouilh con *Euridice*, o piena di parallelismi tragici, alla maniera dell'O'Neill de *Il lutto si addice ad Elettra*; qui il mito si confonde con l'azione; incarnato dal Coro — che durante tutta la recita siede su due scalate ai lati della scena — esso commenta via via gli episodi, che spaziano icasticamente una fascia realtà ad azzurro pause liriche.

La Proserpina attuale è una ragazza di campagna che finisce in una casa equivoca di Buenos Aires; il suo Plutone si chiama Porfirio, un uomo cui la contende un altro inestinguibile femminiere, Marcial. Appare un giorno a Proserpina lo Straniero, colui che può redimerla: ella gli si afferra come ad una suprema speranza, crede venuta l'ora del suo riscatto, della sua liberazione. Ma dopo esser tornata per qualche tempo alla sua terra nativa, presso la madre, che vorrebbe sposarla a Pablo, un onesto giovane, Proserpina riaffonda nella perdizione: soltanto quando Porfirio e Marcial avranno ucciso lo Straniero, ella potrà infrangere i suoi ceppi, fuggire dall'infame prigione. Il Coro ammonisce: « Il sacrificio di un innocente riscatta Proserpina... Tu, Regina, per sempre questo mondo abbandoni... ».

Ora brutalmente grandguignolesco, ora intriso di simbolismi che potrebbero appartenere a un Mac-terlinok, (si veda quella statua raffigurante la scomparsa moglie dello Straniero, che, non appena infanta, fa scaturire dall'ombra lo spettro della morte), il libretto ideato dal Del Carlo — ed egregiamente tradotto da Eugenio Montale, il quale non ha potuto tuttavia impedire, per ragioni

strettamente musicali, collegate alla grafia spagnola, che « Proserpina » diventasse « Proserpina » — offre senza dubbio a un compositore solidi appigli. Quanto alla musica...

Ecco, quanto alla musica, se noi considerassimo tutta la nostra pochezza, nei confronti della Commissione che le ha assegnato il Premio Verdi, non dovremmo — dopo esserci tolto reverentemente il cappello — che riprodurre le frasi con le quali la Commissione stessa motivava il suo unanime giudizio: « L'opera è indubbiamente frutto di un musicista aggiornatissimo, capace di mettere a fuoco le situazioni sceniche con ricchezza di esperienza e infallibile accento psicologico. Il linguaggio asciutto e pervoso è ravvivato da zone di commossa e poetica melodia. I colori strumentali sono ricchi di luci ora limpide ora pervase di misterioso pathos. Un senso di fatalità percorre tutto il lavoro assecondando in queste le situazioni drammatiche che risultano nuove, incisive e altamente poetiche. La Commissione, assegnando questo premio, è convinta di avere bene operato per la coscienziosa valorizzazione di una opera teatrale che decisamente si stacca — per i suoi alti ideali umani e poetici — al di sopra della normalità; ed è certa di aver così concluso nel superiore interesse del teatro in musica ».

Se questo non è — come dire? — un « brevetto di capolavoro », significa che noi abbiamo inopinatamente perduto il senso del valore dei vocaboli e degli aggettivi. Ora, a nostro arcimodestissimo parere, la partitura del Maestro Castro, è, sì, un documento ragguardevole, che riflette il talento, la sensibilità, la cultura del suo Autore, ma non valica questo limite. L'originalità, riconosciuta dai giudici (continuando a tenere reverentemente il cappello fra le mani) ci è sembrata identificarsi quasi sempre con quella maniera che comunemente viene definita « moderna », e che rappresenta una specie di banca inter-

nazionale dove tengono le loro cassette di sicurezza — tanto per fare qualche nome — Honegger e Bloch, Britten, Sutermeister, e quel nostro Menotti contro il quale, l'anno scorso, si scagliavano troppo sbrigativi e scattati « crucifigi ». Il « declamato » di Proserpina, più che « asciutto e nervoso » ci sembra acre e spoglio: quando sulle dune del declamato fiorisce un'esangue corolla melodica, essa può apparentarsi (ci si perdoni il verbo di moda) con le voluttate morbidezze di Maessenet, come al principio del secondo atto; mentre al preludio del terzo sbucca fuori, inattesissimo e perciò anche più sorprendente, persino il tenace zufolo del pastorello che preannuncia la morte di Tristano. Quanto alle situazioni « nuove, incisive e altamente drammatiche », ci sembra che la musica, pur sottolineandone qualcuna con franca vigoria, e pienezza d'evidenza, ben di rado faccia blocco con esse, ripetendo per proprio conto ciò che a suo modo fa il Coro: commentando cioè di volta in volta (una specie di « colonna sonora ») senza perseguire e trovare una calda, intensa, avvincente unità di linguaggio; quell'unità che, accompagnata da poderosi, spazianti, commossi e commoventi impeti lirici, costituisce in definitiva la stimata del capolavori autentici. Per il resto, è superfluo dire che Castro, da buon allievo di D'Indy, in materia di strumentazione ne sa una più del diavolo: il suo dominio è completo; le sue ricerche di colore, di ritmo (qua e là egli introduce con straordinaria bravura velate cadenze di tango e di valzer), certe immagini plastiche, l'accortezza con cui trasforma il materiale folcloristico *andino* o *eriolto* in « tinte di fondo » oltremodo suggestive, confermano in lui un compositore di alta qualità. E su questo punto, almeno, siamo pienamente d'accordo con la Giuria.

Le pagine più intense e significative dell'opera si ritrovano nel secondo atto: l'apparizione di Proserpina al campo, il colloquio con lo Straniero, il drammatico finale: il primo si adorna di alcune illuminazioni felici; più gelido risulta il terzo.

\*

Non abbiamo spazio per lodare in modo degno l'esecuzione magnifica predisposta con lunghe cure dalla « Scala », e appassionatamente concertata e diretta dallo stesso Autore. Diremo comunque che Elisabetta Barbato è stata un'ammirevole protagonista; che Cloe Elmo (« Maria ») e Giulietta Simonato (« Demetra ») hanno fatto onore alla loro fama, e che i tenori Pichi e Prandelli figuravano in modo altrettanto commendevole impersonando « Marcial » e « il Mito »; mentre il baritone Gueff conferiva allo « Straniero » una dolente umanità, e il Demetz dava spicco al torbido « Porfirio ». Benissimo nelle altre parti la Carteri, la Gardino, la Zanoli, la Della Pergola, il Del Signore e il Campi.

Di caldo gusto pittoresco le scene e i costumi di Horacio Butler; ingegnosa la regia di Stricker (che deve aver dato agli artisti d'ambosessi anche alcune lezioni di lotta libera); impeccabile l'allestimento di Benois e perfetto il coro diretto da Veneziani; quel patientissimo coro che durante tre ore rimane immobile su una gradinata, incapucciato come la setta del Ku-Klux-Klan.

Conclusa abbastanza tempestosa: cinque chiamate agli artisti dopo il primo atto, fra rudi contrasti; quattro dopo il secondo, accompagnate da ammansati dissensi, e rivate anche all'Autore; altre tre alla fine, e due all'Autore solo, ma controbattute da fischi laceranti. La battaglia fra applauditori e fischiatori durava poi una buona decina di minuti, con scambi di invettive fra platea, palchi e gallerie, mentre si spegnevano le luci. Si udi anche un « Abbasso la Giuria ». Forse perché essa aveva un po' troppo dimenticato che il Premio era intitolato a Giuseppe Verdi.

ANGELO FRATTINI





# Una PROSERPINA non fa primavera nel paese del melodramma

Quando Giuseppe Verdi, dopo aver si nobilmente onorato la musica con la sua opera, pensò di recare un aiuto ai musicisti, da uomo pratico e positivo gli venne fatta la esemplare istituzione della Casa di riposo per i vecchi artisti; quando si deliberò di rendere omaggio a Giuseppe Verdi, nel cinquantenario della morte, alcuni valentuomini non trovarono di meglio che la vaga, miracolistica idea d'un concorso internazionale per un melodramma. Il progetto in sé stesso, ispirato a quello della Casa Sonzogno, del 1890, che rivelò *Cavallaria rusticana* (opera la cui etichetta di « capolavoro » sbiadisce sempre di più, ma che ha procurato a Mascagni e ai suoi editori non meno di cinquantamila repliche della coltellata a compare Turiddu) denota una sfiducia per il mondo conosciuto della musica contemporanea, il desiderio di scoprire ignote Americhe, e la presunzione, d'origine romantica, che vi siano talenti oscuri, ingegni clandestini e capolavori nei cassettoni. Per un analogo pregiudizio, in

scorso anno si seppe che il premio « in nome e in memoria di Giuseppe Verdi » era stato conferito a Juan José Castro. Chi era costui? Allora, nessuno, o quasi, lo sapeva. Adesso, dopo tante informazioni e indiscrezioni, e dopo che, poche ore or sono, lo stesso Castro, dal podio della « Scala » ha calato la bacchetta direttoriale sull'ultimo accordo di *Proserpina* e *lo Straniero*, è inutile ripetere chi è, donde è venuto, quanti anni ha, che cosa ha fatto finora. Se stesse in noi, ci limiteremo a dire: il Castro è un esperto direttore d'orchestra, un equilibrato animatore delle forze sinfoniche e vocali, un maestro « che sa il fatto suo » come tanti altri. Purtroppo, la sua *Proserpina* non fa primavera nel Paese del Melodramma, non è il capolavoro promesso, la voce nuova d'un musicista « aggiornatissimo », non è nulla di tutte le belle cose che generosamente assicurava la relazione della giuria. Ma di questo non se ne ha da far colpa al Castro, il quale ha inviato la sua opera al concorso, e poi è venuto alla « Scala » a raccogliere gli onori che gli sono stati fatti; e nemmeno è il caso, per ora, di esaminare le cause della valutazione errata, a nostro avviso, che di *Proserpina* e *lo Straniero* hanno dato, o si sono persuasi di dare, i membri di una giuria di cui si sono ignorati i nomi sino alla proclamazione; anche se un tale prolisso esercizio sarebbe tutt'altro che inutile.

**IL LIBRETTO.** — La sostanza della vicenda sceneggiata da Omar Del Carlo in *Proserpina* e *lo Straniero* ha il gusto realistico, da cinematografo o da teatro popolare nordamericano (simile a quello dei libretti che fabbrica per se stesso Giancarlo Menotti) d'una caratteristica descrizione d'ambiente, e di passioni elementari, che conducono ai furibondi amplessi e alle risse omicide. La fanciulla Proserpina a Bue-

nos Aires, in una pensione equivoca, tra le compagnie di lascivi costumi Cora e Rita, sotto la sorveglianza della volgare paraninfa Maria, e tra i desiderii rivali di farabutti quali Porfirio e Marcial, ha, per corrispettivo a questo quadro del Male, un altrettanto convenzionale quadro del Bene nel suo paese di campagna, tra la madre Demetria e il casto amore di Paolo. Che Proserpina sia contesa tra l'uno e l'altro, anche questo è ovvio teatro. Ma ecco il personaggio risolutivo, il misterioso Straniero, che approda alla pensione di Maria. Ci si aspetta che egli rapisca Proserpina, che le riveli la vita dei sentimenti. Invece, il dramma subisce qui una prima e pericolosa amplificazione simbolica; lo Straniero respinge Proserpina, dopo che essa è tornata a lui; egli ama Flavia, las posa defunta, che gli riappare non appena è in fronte una statuetta che la raffigura... Il realismo del primo Atto cede alle apparizioni del secondo; intorno al letto peccaminoso, nella stanza dello Straniero, si profilano, traverso i muri, macerie fiammeggianti. Tutto questo è inutile e oscuro; quando il clima realistico si ristabilisce, nel terzo Atto, lo Straniero è buttato giù per le scale dai violenti amatori di Proserpina, gli estremi del presunto simbolo di sfuggono irrimediabilmente; la storia è arbitraria, generica, allusiva a non si sa che cosa. E dove va Proserpina, alla fine, quando esce ieraticamente dalla pensione? Omar Del Carlo lo sa, forse; ma noi non riusciamo a indovinarlo. Vi è poi una seconda, ben maggiore, ingombrante e ancor più ingiustificata amplificazione simbolica, che il librettista ci vuole imporre: una falange corale, chiamata addirittura « il Mito », fa da commento greco all'azione con lo scopo d'istituire un parallelo tra la storia della ragazza sudamericana e il mito classico di Proserpina. Ora, noi ignoriamo quali testi scolastici di mitologia siano in uso in Argentina; ma il mito di Proserpina a noi noto, allegoria del travaglio delle stagioni in quel gusto di rapporti tra vivi e morti si caro agli antichi, non corrisponde per nulla al dramma di Omar Del Carlo, dove, tra l'altro, si attribuisce all'«Averno dei Greci e dei Latini» il significato del cristiano Inferno, e dove al predominante dolore della madre Demetria, ossia la Terra, sono sostituiti gli amori infelici d'una Proserpina non destinata a diventare regina delle Ombre per opera d'un nome invidioso.

**LA MUSICA.** — Alla sconessione drammatica del libretto corrisponde una violenta e multiforme sconessione della musica. Il citato rendiconto della giuria faceva sperare un melodramma pieno di freschezza e di vigore, un fervido, estroso, appassionato vento del Sud, che dalla lontana Argentina ci portasse un senso tragico della vita e della morte, un effluvio aspro e primitivo; ma questo vento del Sud, invece, ha fatto un bel giro per la decrepita Europa: è passato nei giardini di Spagna, dove echeggiano le nacchere di De Falla, sulle coste di Cornovaglia, portandosi via la dolente melopea del pastore che veglia presso Tristano infermo, sulle pingui mense sinfoniche bavaresi di Strauss, sui trascoloranti paesaggi di Debussy, e poi, in Italia, quel vento del Sud si è aggirato a lungo su Torre del Lago, imbevendosi della tenue melodia di Puccini, non sempre soffocata dalle baldanzose svolinate di Mascagni e dalle stamburate di Leoncavallo. Tutta questa roba, nella musica del Castro, come può essere soverchiata da un po' di valzer e di tanghi, criollos quanto si voglia? La vicenda vera e propria di *Proserpina* e *lo Straniero*, realistica e recitata, è tutta, addirittura, in chiave di *Fanciulla del West* e di *Turandot*. E tuttavia manca, né poteva essere diversamente, il fiore gentile della melodia, il breve ma affettuoso respiro della romanza. Lo abbiamo aspettato per tutta la sera invano, da Proserpina, dalla madre sua, dallo Straniero, da Pablo... Sotto, una compiaciuta e grassa orchestra circola incessantemente coi suoi bravi motivi-conduttori, s'inturgidisce nell'immane temporeale, si distende in un ovvio lirismo. Quanto al mitico coro, nel primo Atto, e qua e là nel terzo, esso sembra esprimersi con una certa semplice coesione; Stravinsky con *Persefone*, con *Edipo Re*, con la *Sinfonia dei Salmi* ha offerto al Castro le figurazioni silabate, processionali, simmetriche che avrebbero dovuto essere la sua persistente e naturale maniera; ma nel secondo Atto tutto si mescola, si confonde, si diffonde in uno stesso melodismo, vacuo d'idee quanto ricco di gesti. Al pari di Menotti, di Sutermeister e di Britten, ma con minore semplicità del primo, con minore spregiudicatezza del secondo e con minore senso costruttivo del terzo, Juan José Castro ha composto una eterogenea partitura da direttore di orchestra, troppo abituato alla musica degli altri, parlando quella sorta di ritardatario esasperato a cui sono costretti

... a imitare il vero svolgimento sinfonico della musica sino ad oggi e si aggirano nel chiuso cerchio d'un linguaggio esaurito. Ci si domanda, pertanto, se sia il caso di andar a cercare nella Pampa sottoprodotti del genere, decorosamente e persino abilmente confezionati, che non mancano di certo in patria. Per onorare Verdi, e per servire la musica, si rappresentino le opere davvero contemporanee d'autori noti, mostrando al pubblico e ai musicisti le vie che la musica ha imboccato da un pezzo, e che Schoenberg, Berg, Hindemith, Satie, Milhaud hanno gloriosamente aperto, si da costringere gli epigoni, simili al Castro, nella loro mortale gora. Sarebbe, inoltre, una buona occasione di aggiornarsi per alcuni membri della giuria, i quali hanno dimenticato che Verdi fu un innovatore, un rivoluzionario, e soprattutto un uomo del suo secolo.

**LO SPETTACOLO.** — Ogni cura e tutti i mezzi migliori ha offerto la « Scala » a Juan José Castro per *Proserpina* e *lo Straniero*. Hanno cantato e agito con appropriata espressione Elisabetta Barbatto, Giulietta Simionato e Cloc Elmo, sempre incline agli eccessi di caratterizzazione; Gian Giacomo Guelfi, Mirto Picchi, Vincenzo Demetz e Gino Del Signore, un po' querulo; collaborarono, inoltre, Rosanna Carteri, Jolanda Gardino, Silvana Zanolli ed Enrico Campi. Con chiarezza ha cantato il Coro, e in esso il solista Giacinto Prandelli. La direzione del Castro fu assai perspicua, come si è detto, e l'orchestra ha dato un bel risalto a una partitura non avara d'effetti sinfonici. La scenografia, molto sobria, era di Horacio Butler; ma i due semicori, ai lati della ribalta, hanno sospinto in fondo al palcoscenico l'azione, allontanandola anche materialmente dagli spettatori. Le regia di Streher si è esercitata con buon esito soprattutto nelle numerose risse a cui si abbandonano i personaggi.

La cronaca della serata è tempestosa; sibilanti e ripetuti contrasti hanno soverchiato gli applausi tutte le volte, una quindicina all'incirca, che gli interpreti si sono presentati alla ribalta, non risparmiando gli autori. Il maestro Castro, che al principio era stato accolto dal solo applauso unanime di tutto lo spettacolo, alla sua ricomparsa sul podio, al secondo e al terzo atto, ha suscitato le ire, le vociferazioni, e i fischi degli oppositori. Finita l'opera, il pubblico si è trattenuto a lungo in teatro a manifestare la sua disapprovazione, anche se molti fischiatori del loggione erano stati antidemocraticamente espulsi dalla polizia.

## Beniamino Dal Fabbro alla SCALA

letteratura vi sono alcuni che aspettano il grande libro non dagli scrittori qualificati, ma da un dattilografo, da un ragioniere, da un commesso viaggiatore; come se le arti permettessero carriere casuali, dilettantesche, e non esigessero una severissima ed esclusiva disciplina tecnica ed intellettuale. Comunque, il concorso fu bandito dal Teatro alla Scala, sette insigni musicisti costituirono il collegio dei giudici, arrivarono a Milano partiture e manoscritti coi francobolli di tutti i Paesi; e in un pomeriggio di novembre dello

Beniamino Dal Fabbro

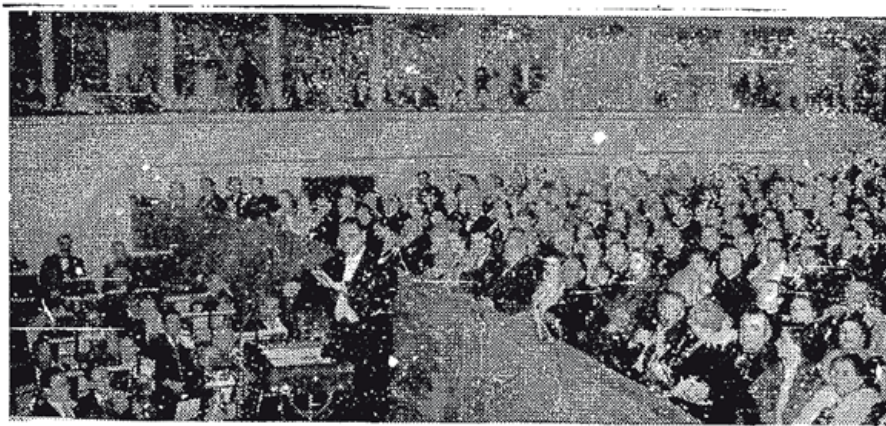


# JOSE' CASTRO

Premio Verdi



José Castro il musicista argentino vincitore del premio internazionale per un'opera lirica indetto dalla Scala. E ieri sera, alla Scala, il Maestro ha diretto « Proserpina » l'opera che gli procurò gli onori e gli oneri



Un aspetto della Scala ieri sera durante la presentazione in «prima» mondiale di « Proserpina e lo Straniero ».